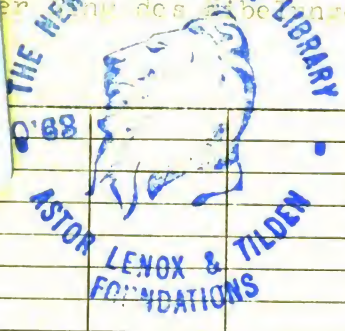
RICHARD WAGNER'S TONDRAMA: DER RING DES NIBELUNGEN

Karl Reinhold von Köstlin

Digitized by Google



BASEMENT

GB Wagner B 239220
Östlin
Richard Wagner: Tondrama:
Der Ring des Nibelungen.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
ASTOR LENOX & TILDEN FOUNDATIONS

0'68

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
CIRCULATION DEPARTMENT

MUSIC LIBRARY

MY

Books circulate for four weeks (28 days) unless stamped "1 week" or "2 weeks."

No renewals are allowed.

A fine will be charged for each overdue book at the rate of 5 cents per calendar day for adult books and 2 cents per calendar day for children's books.

~~G782.2~~ Kostlin B239220
R. Wagner's "Der Ring"

* MEC
Kostlin

REC'D DEC 19 1967

Digitized by Google

B233229

Richard Wagner's Tondrama:

Der Ring des Nibelungen.

Digitized by Google

Digitized by Google

Richard Wagner's Tondrama:

Der Ring des Nibelungen.

Seine Idee Handlung und musikalische Komposition

dargestellt

von

Dr. Karl Köstlin
Professor der Aesthetik an der Universität Tübingen,
Ritter erster Classe des K. bayerischen Verdienstordens vom h. Michael.

NEW YORK PUBLIC LIBRARY

Tübingen, 1877.
Verlag der H. Laupp'schen Buchhandlung.

Digitized by Google

Druck von H. Laupp in Tübingen.

Digitized by Google

G 782.2 H B 239220
GB - Wagner

Die hier erscheinende Schrift ist aus Vorträgen über das Bühnenfestspiel von Bayreuth entstanden, welche ich im Lauf des vorigen Winters zu Stuttgart und Tübingen gehalten habe.

Mein erstes Augenmerk bei denselben war, durch Zurückgehen nicht blos auf die altgermanische Sage, sondern auch auf Richard Wagner's Anschauungen von Leben und Kunst, wie sie in seinen Schriften niedergelegt sind, Klarheit über Idee und Sinn seiner Nibelungentragödie zu gewinnen, und die so umfangreiche und verwickelte Handlung derselben mit möglichster Uebersichtlichkeit darzustellen. Die hieran sich anschließende Beurtheilung der Dichtung und der Musik wurde gleichfalls mit eingehender Berücksichtigung der Wagner'schen Kunsttheorie unternommen. Vielfache Zustimmung, welche meine Behandlung fand, veranlaßt mich dieselbe in erweiterter Umarbeitung zu veröffentlichen.

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
CIRCULATION DEPARTMENT
58th STREET BRANCH, 121 EAST 58th ST.

Digitized by Google

Frei von jeder Parteilichkeit wünsche ich nichts Andres als dieß, einerseits zum leichteren Verständniß der Dichtung Wagner's, andrerseits zu einer gerechten Würdigung ihrer selbst und ihrer musikalischen Komposition, sowie auch zur Untersuchung der gegenwärtig so viel besprochenen allgemeinen Frage über Oper und Musikdrama, etwas beizutragen.

Digitized by Google

PROPERTY OF THE
CITY OF NEW YORK

Das Bühnenfestspiel von Bayreuth liegt bereits geraume Zeit hinter uns, und es soll, wie man hört, im gegenwärtigen Jahre noch nicht wiederholt werden.

Um so mehr ist es Zeit und hat man Zeit, über das Werk Richard Wagner's sich umfassender und bestimmter zu verständigen, als dieß möglich sein konnte gleich nach seinem ersten Erscheinen in der Oeffentlichkeit und unter den ersten Stimmungen, sei's überschwenglicher Bewunderung, sei's mehr oder weniger stark erregter Abneigung, wie solche sofort nach der Aufführung in Bayreuth sich geltend machten.

Zu einer solchen Verständigung beizutragen ist der Zweck der folgenden Darstellung. Und zwar in der Art, daß in derselben hauptsächlich darauf ausgegangen wird, die Dichtung Wagner's ihrer *Idee*, ihrer *künstlerischen Absicht* und ihrem *Inhalte* nach so sachlich eingehend zu behandeln, wie sie es meiner Ueberzeugung nach verdient. Als man im vorigen Sommer die Berichte über die Aufführungen las, da trat ein gewiß für Viele überraschendes Ergebniß zu Tage: diejenige beifällige Aufnahme, welche man in Gemäßheit des großen

Digitized by Google

Erfolges der frühern Werke Wagner's hätte erwarten sollen, fand sein Nibelungenring nicht. Gar nicht etwa blos von entschiedenen Gegnern der ganzen Richtung Wagner's, sondern auch von Solchen, deren Beurtheilungen man es ansah, daß sie seinem neuesten Werke eine unbefangen gerechte Auffassung entgegenzubringen gesonnen waren, auch von Diesen hörte man eine Menge von Bedenken und Klagen, welche sich theils auf die musikalische Komposition des Drama's, theils auf dieses selbst bezogen, indem namentlich der Tadel ermüdender Länge und Breite gegen dasselbe erhoben ward und ebenso sein sprachlicher Charakter sehr heftige Angriffe erfuhr. So stark war gerade bei solchen dem Willen und der Absicht nach gerechten Beurtheilern die Mißstimmung, daß unter derselben auch die Anerkennung, welche sie einzelnen Theilen des großen Ganzen spendeten, Abbruch litt; das mit so viel Tadel versetzte Lob konnte eben um dieser Mischung willen nicht ungetrübt heraustreten und wirken, und es blieb bei manchen Stellen und Abschnitten des Werks geradezu aus, welche bei andern Zuschauern und Zuhörern, die ganz und gar nicht von einseitiger Vorliebe für die Wagner'sche Richtung beseelt waren, hohen Beifall, ja begeisterte Bewunderung hervorgerufen hatten. Woher diese allerdings auch unter dem sonstigen Publikum vielfach sich geltend machende Mißstimmung? Ein Hauptgrund derselben liegt gewiß darin, daß die Wagner'sche Nibelungendich-

Digitized by Google

tung einen viel zu kolossalen Umfang und, so lange sie in Deutschland noch nicht eingebürgert ist, einen für die Meisten viel zu fremdartigen Charakter hat, als daß jeder Hörer sie so leicht auffassen und so leicht zu einem Genuß derselben kommen könnte, wie es bei einfachern und weniger fernabliegenden Dichtungen der Fall ist. Ich habe, als ich vor sieben Jahren „Rheingold" und „Walküre" in München zum ersten Male sah, selber die Erfahrung gemacht: beim erstmaligen Dabeisein kann man beschwert, erdrückt, bis zur Lähmung hin abgemattet werden durch den großen Stoff, dessen man sich bemeistern, und durch den fremdartigen Eindruck desselben, den man überwinden soll. In Beziehung auf den Nibelungenring haben Wagner's Anhänger jedenfalls ganz Recht, wenn sie behaupten, daß man die Schöpfungen ihres Meisters öfter durchgemacht haben müsse, bevor man wirklich Genuß von ihnen zu haben vermöge; mit diesem Werk muß man vorerst vertraut geworden sein, ehe man im Stande ist, mit derjenigen Freiheit von allen Mühen des Verstehens es an sich vorübergehen zu lassen, welche die unumgängliche Bedingung ungestörter Befriedigung ist. Gelangt man aber zu dieser Vertrautheit, dann wird man, wie ich dieß gleichfalls erfahren habe, eine Mißstimmung nicht mehr verspüren, sondern Wagner's Werk mit einem Genusse folgen, welcher durch Vieles, das man an ihm vielleicht anders wünscht, nicht aufgehoben werden kann.

Digitized by Google

Dieſes alſo, zu einem müheloſern Verſtehen des Werks meinerſeits mitzuwirken, iſt die Hauptabſicht der hier gegebenen Betrachtung desſelben. Sie will verſuchen, dasjenige darzuſtellen, was dazu dienen kann, über die Wagner'ſche Dichtung zu orientiren und ſie dem Bewußtſein der Gegenwart näher zu rücken. Anſchließen wird ſich hieran eine Beurtheilung derſelben in poetiſcher und ſprachlicher Beziehung und eine Beſprechung ihrer muſikaliſchen Kompoſition und ſceniſchen Aufführung.

Google

Entstehung und Idee des Drama's: der Ring des Nibelungen.

Wenn wir auf die freilich schwer übersehbare Zahl von Opern oder musikalischen Dramen, die wir haben, einen Blick werfen und fragen, ob sie sämmtlich von einer und derselben Gattung seien, oder ob sich vielleicht gewisse durchgreifende Unterschiede unter ihnen finden, so werden wir sofort aufmerksam auf Eine große Differenz, welche sich durch sie alle hindurchzieht. Wir sehen einerseits vor uns solche Opern, welche einfach in's Menschenleben, wie es ist, hineingreifen, irgend eine interessante dramatische Verwicklung, die zu musikalischer Illustration sich eignen mag, ihm entnehmen und diese Verwicklung durchführen, ohne dabei irgendwo und -wie aus denjenigen Verhältnissen herauszutreten, in welchen thatsächlich die menschlichen Dinge sich bewegen; es sind das die weitaus meisten Opern, und blos der Deutlichkeit halber mögen einige wenige genannt werden, als da sind Mozart's und Rossini's Figaro, Wasserträger, Maurer und Schlosser, die Hugenotten und andere Werke Meyerbeer's. Anderer-

Digitized by Google

seits aber sehen wir auch solche Opern, welche ihre Kreise weiter ziehen; wir sehen Tondichtungen, welche sich nicht begnügen, das gewöhnlich oder gar gemein Alltägliche mit melodischen Blumenkränzen zu umziehen, welche sich vielmehr dazu erheben und darin ihre Stärke haben, Gestalten und Gewalten höherer, übernatürlicher und übermenschlicher Art aus dem Reiche der Phantasie, in welchem diese Gestalten und Gewalten leben, herbeizuholen und sie mithereintreten zu lassen in das Getriebe und Gewirre menschlicher Thaten und Schicksale. Das sind jene Opern, welche uns vorführen Götter des Himmels, der Erde, der Unterwelt, Genien des Lichts und Dämonen der Finsterniß, Geister aus dem Jenseits zur Menschenwelt herniederkehrend, heilige Männer, dem Dienste des Höchsten geweiht, dem Guten hilfreich, dem Bösen wehrend im Geist der Liebe und Wahrheit, und zu all' dem hinzu das nöthige Beiwerk von Nebenfiguren, welche sich eignen, in solchen Kreisen mitsichtbar zu werden und mitzuwirken, furchtbare Zauberer, drohende Gespenster, schreckende Ungeheuer und sonstige Fabelwesen mannigfaltigster Gattung, wie sie eben im einzelnen Falle die angemessenen sind.

Es bedarf keiner näheren Ausführung: nur in Tondichtungen dieser zweiten Gattung, wie sie in den Hauptwerken von Gluck und Mozart großartig verwirklicht vor uns steht, erhält die Musik Gele-

Digitized by Google

genheit, die ganze Hoheit und Weihe, die ganze ergreifende und erschütternde Kraft, die ganze Fülle mannigfaltig poetischer Erfindung zu entfalten, welche ihr, der glücklichsten unter allen Künsten, durch ihre so zu sagen unbegrenzten Mittel zu jeder Art von Wirkung ermöglicht sind; ein Unendliches muß der Musik darzustellen gegeben sein, wenn sie selbst zu der Unendlichkeit sich erheben soll, welche sie zu erreichen und zu offenbaren vermag.

In dem Kreise dieser letztern Art der Tondichtung, welche das Reich des Unendlichen vor uns aufthut, fand auch Wagner das seiner Begabung und Geistesart am meisten entsprechende Gebiet, und zwar zunächst wol aus folgendem Grunde: Die Musik spricht, wie er überall energisch geltend macht, zum Gefühle, nicht zum Verstande, das Gefühl aber (können wir beifügen) wird ergriffen nicht vom Gewöhnlichen und Alltäglichen, ihm muß Höheres, Ungemeines, Wunderbares dargeboten werden, wenn es sich soll erwärmen und begeistern können. Indeß: noch ein anderes Motiv wirkte bei Wagner mit, wenn er sich diese Gattung der Tondichtung zu dem Felde erwählte, auf welchem er Stellung nahm. Es ist bekannt, daß Wagner nicht blos Musiker, nicht blos Künstler, daß er vielmehr auch philosophischer Denker ist, und daß er als solcher einst sehr lebhaft den Drang in sich empfand, mit dem Gange der allgemeinen menschlichen Angelegenheiten und

Digitized by Google

zwar insbesondere mit der Lösung der ethischen und socialen Fragen, welche dermalen die Welt bewegen, sich eingehend zu beschäftigen. Es ist ferner bekannt, daß Wagner in der Zeit, in welcher er über diese Gegenstände als Schriftsteller sich aussprach, als energischer Vertreter der Idee der Freiheit auftrat, jedoch nicht der Freiheit blos in gewöhnlicher, namentlich politischer Bedeutung, sondern in dem Sinne der freien Entwicklung und Bethätigung der Menschennatur nach allen und jeden Beziehungen hin. In ähnlicher, nur viel schärferer und schneidigerer, sowie tiefer dringender Weise, wie einst Rousseau, kam Wagner zu folgender, seinen Schriften „Oper und Drama" und „Drei Operndichtungen" (1852) zu entnehmender Ansicht. Die bisherige Entwicklung der Weltgeschichte hat sich noch nicht in Harmonie zu setzen vermocht mit der menschlichen Natur; sie hat bis jetzt nur erst darauf hingearbeitet, eine äußerliche Ordnung der menschlichen Dinge zu schaffen, eine Ordnung, welche immerhin dem allgemeinen Wole dienen will, diesen Zweck aber erreicht nur durch ein System gewaltsam-künstlicher Beschränkungen der freien Natur des Menschen, durch eine gewaltsam-künstliche Organisation des Gesammtlebens, welche, heiße sie nun wie sie wolle, Staat, Kirche oder sonst etwas, der menschlichen Natur viel mehr feindlich als freundlich entgegentritt und das menschliche Leben und Streben in ganz andere Bahnen leitet, als die-

Digitized by Google

jenigen sind, welche die Natur ihm eigentlich angewiesen hat. Wie sollte es eigentlich sein? Der Mensch sollte sich auf Erden frei regen und bewegen können, er sollte ungehindert anstreben und erreichen können, was ihm äußeres, und insbesondere, was ihm inneres Bedürfniß ist, wozu Neigung der Natur ihn treibt, was er von Natur ersehnt und liebt; was die Menschen einander schuldig sind, sollte alles geschehen aus freier, freiwillig hingebender, darbringender, opfernder Liebe; und leben sollte man für Das, was von Natur Anziehung und Werth für den Menschen hat, im Erstreben rein menschlicher, Geist und Gemüth befriedigender und beglückender Ziele, wie z. B. das Pflegen alles Schönen im weitesten Sinne, im Leben sowol als in der Kunst, ein solches ist, darin sollten Alle sich eins wissen, Alle sich gegenseitig anregen und fördern. Von all Dem sehen wir bis jetzt allerorten das Gegentheil. Statt Freiheit sehen wir Beschränkung aller Art, statt naturgemäßen Daseins Entbehrung und Verkümmerung, statt freien Wolwollens Egoismus, durch äußeren Zwang zusammengehalten zu nothdürftigem rechtlichem Zusammenleben und zu nothdürftiger gegenseitiger Handreichung, und statt des Menschen, wie die Natur ihn schuf, was sehen wir da? statt seiner sehen wir überall, und allerdings in sehr mannigfaltiger Weise, einen metamorphosirten Menschen, den Menschen der Civilisation und Konvention, „den Menschen der Verhältnisse“, den Menschen,

Digitized by Google

der nicht mehr als Mensch sich fühlt und weiß, sondern nur als Das, was zufällig die künstliche Verfassung der Gesellschaft und seine Stellung in derselben aus ihm machte. Und ebendarum sehen wir auch nicht rein menschliche Interessen vor allen andern gehegt und gepflegt, sondern eben alle die gemachten und künstlichen Interessen der Kultur; um diese Dinge, als da sind gegenseitiges Sichübertreffen in Besitz, Macht, Herrschaft, Gewalt, Ehre, um diese Dinge, welche die Natur nicht kennt, drehen sich die Begierden und Leidenschaften, beneiden sich die Einzelnen, streiten sich die Stände und Parteien, bekriegen sich die Völker, obgleich aus diesen Dingen in Ewigkeit keine Freude, kein Wolsein, keine Glückseligkeit entspringen kann. Und was ist's nun mit der Kunst, insbesondere mit der Poesie, mit der Musik und mit der Verbindung beider in der Oper? Auch in sie ist alle diese Naturwidrigkeit hineingedrungen, selbstverständlich, weil man eben in die Kunst herübernahm, was ihr das Leben bot. Sehen wir die große Mehrzahl sogenannter Operntexte an, so treffen wir da alles Mögliche, nur das für Poesie und Musik wahrhaft Rechte nicht. Da gibt es z. B. sogenannte große historische Opern, die aber lediglich dem Namen nach Opern sind; denn wie kann man historische Stoffe, Stoffe aus der politischen Geschichte musikalisch veranschaulichen wollen, Stoffe, die mit ihrem künstlich komplicirten und daher stets eine Masse undurchsichtigen

Digitized by Google

und ungenießbaren Details in sich schließenden Wesen wol für das Gedächtniß und den Verstand Interesse haben können, dem Gefühle aber und der Phantasie ganz und gar nichts bieten, was sie unmittelbar anzöge, ja ihnen gar nicht zugänglich und begreiflich sind? wie kann dem Trockensten des Trockenen, dem schon für das bloße Wortdrama so außerordentlich schwierigen und undankbaren Gebiete politischer Aktionen und Machinationen, musikalischer Schwung und musikalische Wärme eingehaucht werden? wie kann man den in solchen Geschichten auftretenden und darum auch stets so oder anders standes- und rangesmäßig kostümirten und titulirten Persönlichkeiten, welche als solche der treffendste Ausdruck des absolut Prosaischen sind, das mit der Ausbildung des staatlichen und gesellschaftlichen Formalismus sich nothwendig einfindet, wie kann man solchen Persönlichkeiten das musikalische Kleid anziehen, wie kann man sie singen lassen, wie kann man sie in eine ihrem innerlichen Wesen und ihrer äußeren Stellung schnurstracks entgegenlaufende Position versetzen, in die Position des Menschen, der sich getrieben und gedrängt und durch keinerlei Rücksicht gehindert fühlt, seine Empfindung in Tönen und Klängen, wie *sie* es ihm eingibt, ausströmen zu lassen? wie raffinirt, wie heuchlerisch und wie geschmacklos muß man ebendarum auch solche „welthistorische" Opernstoffe, um sie wenigstens dem Scheine nach operngerecht zu machen, mit willkür-

Digitized by Google

lichen und die etwaige Größe des Stoffes sofort wieder ins Unwürdige und Niedere herabziehenden Zuthaten aller Art, Liebesgeschichten, Trinkchöre, Tanzpartien, Prunkaufzüge, Maschineneffekte, zu einem Gebräu zusammenpfropfen, das der Gipfel des Eckelhaften ist? Und wie kann man vollends sogar Pseudopolitiker, z. E. angebliche „Propheten", die was sie sagen selbst nicht glauben, selbst davon nichts fühlen, nicht davon begeistert, sondern eben nichts als betrogene Betrüger sind, wie kann man solche in Musik setzen, wie kann man sie in der heiligen Sprache des Gefühls, der Begeisterung reden lassen? Nein: lassen wir das Alles an seinem Orte, suchen wir andere Menschen und andere Thaten und Geschicke auf, als diese, suchen wir Menschen auf, welche ganz und nur Menschen sind, Menschen, welche, nichts zu thun habend mit der Pein und Qual dieses Kulturlebens und nicht in ihm eine Rolle zu spielen bedacht, sich vollständig so geben, wie der Mensch von Natur ist, Menschen, welche die ganze ursprüngliche ungeknickte unverkümmerte Freiheit wirklich menschlichen Empfindens, Sehnens, Begehrens noch an sich tragen und nur für Das leben, was der Mensch von Natur fühlt und will als unentbehrlich zu einem vollbefriedigenden Dasein. Nur an solchen Menschen kann unser Gefühl Antheil nehmen, und nur solche Menschen können wir ohne Unverstand und ohne Heuchelei die Sprache des Gefühls, die Musik, reden lassen.

Digitized by Google

Und wo finden wir nun solche Menschen? Wir finden sie da natürlich nicht, wo sie unmöglich sind, in der Menschheit, wie sie geschichtlich ist und geworden ist, wir finden sie nur außerhalb und jenseits der Geschichte, wir finden sie im Reich der Poesie, im Reich der Sage, im Reich des Mythus; „umsonst auf allen Länderchärten spähst Du nach dem seligen Gebiet, wo der Freiheit grüner Garten, wo der Menschheit schöne Jugend blüht"; in der Phantasie und Dichtung der Vorwelt, die noch nicht ernüchtert, noch nicht verbildet, noch nicht durch Uebermaß der Civilisation eingeengt und sich selbst entfremdet war, in dieser Region müssen wir die Menschen suchen, welche wir bedürfen; und in dieser Region treffen wir zugleich auch Dasjenige an, was wir zum Dichten in Tönen gleichfalls nicht entbehren können, die Großheit, die wundervolle Herrlichkeit, die geheimnißvolle und ahnungsreiche Erhabenheit einer über das enge Dasein der Gegenwart unendlich hinausreichenden Gestaltenwelt.

Dieß die Wagner'sche Anschauung oder, wenn wir so sagen wollen, Theorie. Es ist bekannt, daß Wagner nur allmälig sie und alle ihre Konsequenzen in sich ausbildete, daß er einmal selbst auch eine große historisch-politische Oper schrieb (am Ende der dreißiger Jahre), daß er aber, nachdem er mit sich selbst in's Reine gekommen war, mit einer Energie, welcher der Erfolg nicht fehlte, in Dem, was er als das wahre

Digitized by Google

Musikdrama erkannt zu haben überzeugt war, weiter und weiter strebte. Allerdings gieng es mit diesem Streben nur von Stufe zu Stufe vorwärts; denn ganz leicht und einfach war die Idee des Musikdrama's, wie sie sich für Wagner festgestellt hatte, nicht zu verwirklichen; ich erinnere nur daran, welche Schwierigkeit vor Allem darin lag, daß das Element der vollen Natürlichkeit und das des wunderbar Uebernatürlichen in ihm zu gleichen Theilen vereinigt sein und zusammenwirken sollten.

Im Tannhäuser z. B., da trat der „Mensch der Natur" oder das voll Natürliche menschlichen Begehrens heraus in der ganzen unverhüllten Offenheit, zu welcher die Dichtung vorgehen kann, aber ebendarum auch in einer Maßlosigkeit, welche nicht umhin konnte, ein gewisses Grauen zu erregen.

Anders war's im Lohengrin, in ihm war gezeichnet eine ideale, über gemeinem Bedürfen und egoistischem Sehnen stehende Persönlichkeit; allein auch hier war etwas Vollgenügendes noch nicht erreicht: diese ideale Persönlichkeit war nicht „natürlich" genug, sondern das Gegentheil davon, sie war allzu mystisch transscendent, allzu ordenspriesterlich unnahbar, allzu geheimbündlerisch verschlossen; und es kam dazu der Uebelstand, daß die romantisch wunderbare Region, aus welcher dieser Ritter des Geistes gekommen ist, nur mit Worten von ferne beschrieben ist und so der poetische Glanz, der in der

Digitized by Google

That dieſe Tondichtung umweht, nicht zu voller Entfaltung gelangen konnte.

Aber mittlerweile war dem raſtlos weiter forſchenden Komponiſten aus dem ſchimmernden Helldunkel des Mythus der Vorwelt ein Stern erſter Größe als der Lichtpunkt entgegen getreten, dem beſſer als jedem anderen ſein Schaffen ſich zuwenden konnte, Jungſiegfried, der germaniſche Volksheld, in deſſen Geſtalt ſo, wie ſie (zunächſt) das Nibelungenlied ausgeprägt, ſich ein vollkommen harmoniſches Vereintſein der liebenswertheſten Eigenſchaften eines durchaus naturwüchſigen Sohnes einer im Ganzen noch ungebrochen geſunden und tüchtigen und zugleich heroiſch großartigen Menſchheitsepoche darſtellte. Siegfried, der kräftige, tapfere, unerſchrockene, zwar ſtolz kampfbereite, aber weder übermüthige, anmaßende, herrſchſüchtige, noch rohe, grauſame, ſondern im Innerſten gutartige, freundliche Held, Siegfried, ein Sohn des Friedens trotzdem, daß er Meiſter iſt im ſiegenden Streit, Siegfried, eine treue Seele ohne Falſch und Arg, offen ſeinen Weg gehend, nichts kennend von Liſten und Künſten der ränkevollen Welt, nur Einmal Trug übend, aber ihn übend in gutem Glauben, aus Dienſteifer und Freundſchaft, Siegfried durch dieſe unſchuldige Verſchuldung in unverſöhnliche Feindſchaft mit der Welt verſtrickt und durch ſeine treuherzige Argloſigkeit in dieſer Feindſchaft rettungslos untergehend, dieſer Siegfried, das war der Mann, an welchem zur Anſchauung gebracht werden konnte, was

Digitized by Google

für etwas Herrliches es ist um einen im wahrsten und besten Sinne vollkommen natürlichen und von keiner Weltverderbniß angehauchten Menschen, und zugleich war in ihm unüberwindliche Stärke, Furchtlosigkeit, Abenteuerlust, Unternehmungsfreudigkeit verkörpert in der ganzen Fülle, welche dazu gehörte, in ihm zugleich das Ideal wunderbarer Heldengröße zu verwirklichen, für welche die Kunst sich begeistern, welche sie feiern kann und darf mit dem ganzen Schwunge ihres Könnens und Vermögens. Gieng der herrliche Held im Kampfe mit der schnöden Welt unter, so war das immerhin traurig genug; aber es war damit eine erschütternde Tragödie gegeben, wie nicht leicht eine bessere sich finden ließ, und der Kontrast dieser schnöden Welt zu dem Adel der Natur des Helden ließ diesen erst wahrhaft in seinem ganzen Glanze erscheinen.

Jedoch dieser Eine führte zugleich noch weiter; theilweise noch im Nibelungenliede, noch weit mehr aber in den direkt aus dem altgermanischen Heidenthume stammenden Liedern und Erzählungen der (wahrscheinlich im zwölften und dreizehnten Jahrhundert) in Island verfaßten Edda und der ihr verwandten (eben daher stammenden) Wölsungen- und Thidrikssage erscheint Siegfried in engster Verbindung mit den Göttern, Geistern und sonstigen Phantasie- und Fabelwesen, welche dereinst Gegenstand des religiösen Glaubens der altgermanischen Völker gewesen waren. Was kann mehr

Digitized by Google

zu einer dichterischen Verkörperung und insbesondere zu einer solchen, wie sie Wagner als sein Ideal vorschwebte, einladen, als diese mythischen Gebilde altgermanischen Glaubens? Da hat man Beides zumal, einen Kreis hoher, übernatürlich wundersamer und doch wiederum so ganz und gar, wie man es nur irgendwie begehren kann, naturwüchsiger, in natürlichster Menschlichkeit sich gebender und darstellender Gestalten. Namentlich die Götter. „Götter" sind sie, wie die anderer Religionen; sie sind Wesen, die Menschen weit überragend durch Lebenskraft, Daseinsmacht, Herrschaftsstärke, Fähigkeit überall hin zu schauen, zu dringen, zu wirken; sie haben die Welt zwar nicht erschaffen, aber sie haben sie geordnet, mit lebendigen Geschlechtern mannigfaltiger Art sie bevölkert, und sie haben für diese Geschlechter der Lebendigen, besonders für die Menschen, Ordnungen des Gesetzes, des Rechtes, der Sitte aufgerichtet, in welchen alles ihr Thun sich bewegen soll. Aber deßungeachtet sind diese altgermanischen Götter so menschlich, so natürlich menschlich, als Götter überhaupt noch gedacht werden können. Nicht in thatloser Hoheit schweben sie über der Erdenwelt, wie die Götter des Orients und wie im Wesentlichen auch die mit Zeus emporgekommene hellenische Götterdynastie; sondern Das ist das Bezeichnende des altgermanischen Götterglaubens, daß sie vorgestellt wer-

Digitized by Google

den in lebendigstem Wechselverkehr mit den unter ihnen stehenden Wesen und so auch mit der Menschheit. Mit Allem, was da ist und lebt, machen sie sich zu thun in selbsteigener Person, nie beinahe sind sie zu Hause, allzeit haben sie zu schaffen in der Welt, ziehen auf der Erde umher, um für das Gedeihen der Natur zu sorgen, um nachzusehen, ob Alles recht betrieben wird von den Menschen in Haus und Hof, in Acker und Feld, um Hilfe zu leisten tapferen Kriegern, um Frieden zu stiften, wenn wieder Friede werden soll; daher später im sogenannten Volksaberglauben die unendlich vielen und mancherlei Geschichten, die darauf hinweisen, wie man sich stets und überall von göttlichen und götterartigen Wesen beobachtet und belauscht, begünstigt und befehdet, belohnt und bestraft, beglückt und schwer heimgesucht dachte. Und wenn schon in diesem unabläßigen Wechselverkehr mit den Menschen die Götter diesen so nahe standen, daß gleichsam Alles Eine große Familie engst unter sich zusammengehöriger Wesen bildete, so sind sie nun auch an sich selbst betrachtet so menschlich und damit so natürlich, als es mit ihrer göttlichen Stellung und Wesenheit überhaupt vereinbar war. Sie sind schon gar nicht einmal Unsterbliche, wie z. B. die helleniſchen es sind, die mehr zu Vergnügen und Lust, als aus Bedürfniß, Nektar und Ambrosia genießen; sie sind sterblich, sie würden schnell wie des Grases Blume dahinwelken, wenn

Digitized by Google

sie nicht durch Speise und Trank sich nährten, wie die Menschen es thun; sie sind auch nicht allmächtig, allgewaltig, sondern mächtig und gewaltig in engen Grenzen und sehr bedingten Graden, und die Macht und Gewalt, die sie besitzen, haben sie nicht rein in und aus sich selbst, sondern verdanken sie mehr oder weniger gewissen geheimen Kräften, welche von Natur in diesen oder jenen Dingen liegen oder durch irgendwelche besondere Vorgänge, z. B. durch Zauberei, in Dinge verschiedenster Art hineingebannt sind; durch diese Abhängigkeit von dergleichen Geheimkräften sind sie dann natürlich auch in Abhängigkeit oder doch in Gefahr des Abhängigwerdens von Personen, welche wie sie im Besitze geheimkräftiger Dinge sind oder in solchen sich zu setzen wissen. Noch weniger als absolute Macht und Gewalt haben sie etwa die selige Ruhe, wie der Grieche sie seinen Olympiern beilegte. Diese haben die Kämpfe mit Titanen, Giganten und sonstigen feindlichen Mächten hinter sich; die germanischen Götter aber sind in ewigem Kampfe mit allerlei Unholden um sie her, so vor Allem mit den ungeheuerlichen Riesen, welche im germanischen Glauben die Massenhaftigkeit und Erhabenheit der rings um den Menschen sich aufthürmenden Erdennatur repräsentiren und darum als Wesen von gewaltigster Größe und Stärke gedacht werden, aber zugleich auch die dem Bestehen des Lebens gefährlichen und doch nie zu bändigenden rohen Natur-

Digitized by Google

kräfte, als da sind Kälte und Frost, Unwetter und Sturm, Hitze und Gluth, zu ihrem Elemente haben und gleich diesen Naturkräften als nie völlig zu zähmen, als immer und immer wieder in die Welt einbrechend und was in ihr ist mit Verheerung bedrohend vorgestellt werden. Und auch sonst ist es nicht geheuer; an Allem nagt der Wurm der Vergänglichkeit in diesen oder anderen Gestalten, überall lauern verderbliche Ungethüme, durch die Macht der Götter zwar gebunden und in die Nacht des urweltlichen Dunkels zurückgedrängt, aber begierig wieder Herr zu werden über die Welt, aus der man sie vertrieb. Ja selbst mit den kleinsten und scheinbar unschädlichsten Bewohnern der verborgenen Regionen der Welt, den Zwergen, den Schwarzalfen und wie sie sonst heißen, ist es nicht sicher; auch sie streben aus der Gefangenschaft in den Höhlen und Klüften der Erde zum Licht und zur Macht empor und sind daher gefährlich wie die Großen, zwar nicht durch Stärke und Kraft, aber durch die Mittel, die der Kleine gegen den Großen anwendet, durch List, Tücke, Bosheit, Lüge, Verrath, und noch durch etwas Anderes: sie sind von den in der großen Welt schaffenden und waltenden Göttern und Riesen dadurch verschieden, daß sie geschäftig sind im Kleinen, sie spüren mit Ameisenfleiß überall die Schätze des Bodens auf und formen sie mit der Kunst des Kleinarbeiters zu allerhand und darunter auch zu gefährlichen, unheimlich zauberkräftigen Dingen. Und

Digitized by Google

wenn so die Götter den Menschen dadurch gleichen, daß sie wie diese, ja mehr als sie, überallhin den Kampf um's Dasein ihrer selber und der Welt zu führen haben, so endlich auch darin, daß sie innerlich, intellektuell und ethisch, betrachtet von Schwächen und Verkehrtheiten, wie sie an allen natürlichen Wesen sich finden, keineswegs frei, sondern gerade auch in Schwäche und Verkehrtheit groß sind. Unklugheit, Unvorsichtigkeit, Begehrlichkeit, Uebermuth, Gewaltsamkeit, Streitsucht, Hinterlist sind auch der Götter und namentlich des obersten der Götter, Odin-Wotan's, Erbtheil; er ist z. B. der Gott der Verträge, aber auch der eigenwillige Herrscher, der sie bricht, wo sein Belieben es ihm eingibt, er ist der Gott des Friedens, aber auch der Schürer des Streits, er wacht über dem Bestehen der Welt, aber er kümmert sich um nichts, das in der Welt ist, wenn sein Begehr es anders erheischt. Einen Guten und Reinen hatten die Götter unter sich, den Licht- und Frühlingsgott Baldur; aber was thaten sie dem? sie brachten ihn um durch frevlen Leichtsinn und tölpisches Ungeschick, wie Menschen, welche das Edle und Schöne, das sie in ihrer Mitte haben, nicht zu schätzen und zu bewahren wissen, sondern es der Noth des Lebens erliegen oder es gar dem Gemeinen und Schlechten zur Beute werden lassen, oder wie die Natur alles Anmuthige und Liebliche, was sie schafft, grausamlichst-rücksichtslos wieder zu zerstören pflegt. Und

Digitized by Google

wer war's, der dieſe Tödtung des guten Gottes eigentlich in's Werk richtete? Es war ein böſer Gott, den ſie, wie zur Strafe des Böſen in ihrer eigenen Bruſt, in ihrer Mitte dulden müſſen, es war der Gott Loki, der Mephiſto unter den Göttern, der Kluge, Verſchmitzte, Liſtige, durch ſeine Klugheit allen andern überlegen, allen, ſelbſt Wotan, unentbehrlich, aber herzlos, frevelmüthig, ein Geiſt, der Schlimmes anſtellt aus Freude an übelwilligen Streichen, ein Dämon ſeiner Ueberlegenheit über die andern ſich bewußt und ſie höhnend und verſpottend wegen ihrer Thorheiten und Vergehen, kurz der böſe Wille und das böſe Gewiſſen der Götter zugleich und in Einer Perſon. Eine ſolche Götterwelt nun, trotz ihrer Göttlichkeit ſchwach gegen die allerwärtsher drohenden daſeinsfeindlichen Gewalten, wie in der Natur das noch ſo ſcheinbar kräftig herangewachſene, noch ſo ſcheinbar herrlich blühende Leben es iſt gegen die Macht der Vergänglichkeit, gegen Krankheit, Tod, Unheil aller Art, eine ſolche Götterwelt, trotz ihrer Göttlichkeit ſchwach in ſich ſelbſt durch geiſtige und ſittliche Haltloſigkeit, wie im Menſchen der klügſte Sinn und beſte Wille keine Sicherheit hat gegen Wanken und Schwanken, eine ſolche Götterwelt, zu all dem in ſich ſelbſt uneins und zerſpalten, kann ſie ewig ſein, kann ſie ewig währen, ewig das Weltenſcepter führen? Nein, das kann und wird ſie nicht. Der nordiſch germaniſche Religionsglaube ſchritt vielmehr im

Digitized by Google

Lauf seiner Entwicklung zum offenen Aussprechen der Lehre fort: Das Böse wird mehr und mehr Kraft gewinnen überall, die Selbst- und Eigensucht wird das Gute mehr und mehr überwuchern, sie wird mehr und mehr alle Bande sprengen, welche die sittliche Welt zusammenhalten, und ist es endlich wirklich dahin gekommen, ist die sittliche Welt zerstört, dann wird — ein merkwürdiger, aber tief schöner und wahrer Zug der altgermanischen Götterlehre — auch die natürliche Welt aus ihren Fugen weichen, die allerorten lauernden Mächte der Zerstörung werden aufstehen zu unversöhnlichem Kampfe mit den Mächten der Erhaltung, und sie werden in diesem Kampfe siegen; auch die Götter und unter ihnen voran Odin selber werden zur Strafe alles Unrechts, das sie gethan, getödtet, zerrissen, verschlungen von den Gewalten des Abgrunds; eine neue Welt wird allerdings erstehen, aber nur, nachdem in dieser „Götterdämmerung" die bisherige in Trümmer zerschlagen ist.

Daß diese große Tragödie des dereinstigen Götteruntergangs eine gewisse Verwandtschaft hat mit der Tragödie des Untergangs Siegfried's, liegt am Tage; beidemal geht das Bessere, obwol selber auch nicht Schuldlose hilflos unter durch die es immer stärker umdrängende Macht des Bösen. Zwar ist ein Unterschied da; der Siegfried des Nibelungenlieds ist eine gutartigere Gestalt, als so viele unter den Göttern es sind; aber es macht dieß im Wesentlichen

Digitized by Google

nichts aus; auch Siegfried ist nicht ganz frei theils von Gewaltsamkeit des Vorgehens und Handelns, theils namentlich nicht von tadelnswerther und ihm und Anderen verderblicher Unvorsichtigkeit, kurz auch er hat Schwächen an sich, und zwar Schwächen ganz ähnlicher Art, wie die Götter sie haben. Wie dem nun sei, *Wagner faßte den Plan, beide Tragödien zu einer einzigen Götter- und Heldentragödie zu vereinigen*, und zwar mittelst Benützung derjenigen Erzählungen der Edda und anderer Sagen, welche, wie schon bemerkt, Siegfried's („Sigurd's", wie er im Norden heißt) Geschichte noch in engem Verbande mit altgermanischen Göttervorstellungen und Göttermythen darstellten. Namentlich Eine der Erzählungen der Edda war es, von welcher er ausgieng; es ist eine Erzählung, welche Siegfried's Untergang von einer durch Raub eines wunderbaren *Ringes* veranlaßten Schuld herleitet, und welche zugleich auch die namhaftesten Götter selber in Noth und peinlicher Lage zeigt in Folge dieses Raubes und noch anderer Gewalthandlung, die sie sich erlaubten. Dieser Erzählung entnahm er das seine ganze Dichtung zur Einheit zusammenhaltende Hauptmotiv (den Ring); zugleich aber verschmolz er sie mit der Wölsungensage, welche von Siegfried's Vorfahren und Eltern berichtet, und mit Stücken aus der Thidriksage, welche den (in Folge böser Anschläge treuloser Freunde seines Vaters Siegmund hilflos verlassenen) Knaben Siegfried im Walde

Digitized by Google

von einem Schmied Mimir gefunden und erzogen werden läßt und seinen Feind Hagen zum Sohn eines bösen Zwergs oder Schwarzalfen und einer Königin des Nibelungenlandes macht.

Die Erzählung der Edda ist die. Drei Asen (Götter) fuhren aus, die ganze Welt kennen zu lernen, Odin, Loki und Hönir. Sie kamen zu einem Fluß und gingen an ihm entlang bis zu einem Wasserfall, und bei dem Wasserfall war eine Otter, die hatte einen Lachs gefangen und aß blinzelnd; in der That aber war sie Otur, der dritte Sohn Hreidmar's, eines gewaltigen, reichen und sehr zauberkundigen Bauern, und dieser Otur war ein Weidmann vor allen andern, er war täglich in Ottersgestalt im Strome, wo er sich und seinem Vater Fische mit dem Munde holte. Loki hob einen Stein auf und warf nach der Otter und traf sie am Kopf. Da rühmte Loki seine Jagd, daß er mit Einem Wurf Otter und Lachs erjagt habe, und sie nahmen den Lachs und die Otter mit sich. Sie kamen zu einem Gehöfte und traten hinein; es war das Gehöfte Hreidmar's; ihn baten die Asen um Nachtherberge und sagten, sie hätten Mundvorrath bei sich, und zeigten ihm ihre Beute. Als aber Hreidmar die Otter sah, rief er seine zwei andern Söhne, Fafnir und Regin (bei Wagner Fasolt), herbei und sagte, ihr Bruder Otur wäre erschlagen, und auch, wer es gethan hätte. Nun gingen alle Drei auf die Asen los, griffen und banden sie und sagten, die Otter wäre Hreidmar's Sohn gewesen. Die Asen boten für ihre Lebenslösung so viel Gut, als Hreidmar bestimmen wolle, und ward das zwischen ihnen vertragen und durch Eide befestigt. Da ward die Otter abgezogen, und Hreidmar nahm den Balg und

Digitized by Google

ſagte, ſie ſollen ihn mit rothem Golde füllen und ebenſo von außen hüllen, und damit ſollten ſie Frieden kaufen. Da ſandte Odin den Loki aus, des Goldes zu ſchaffen. Er fuhr nach Schwarzalfenheim, woſelbſt ein Zwerg war, Andwari genannt (von Wagner vertauſcht mit Alberich, den Siegfried im Nibelungenlied die Tarnkappe herauszugeben zwingt und zum Hüter des von ihm gewonnenen Nibelungenſchatzes beſtellt); dieſer Zwerg war ſtets in einem Waſſerfall in Hechtsgeſtalt und fing ſich dort Fiſche zur Speiſe. Loki griff ihn und ſprach zu ihm: löſe Dich, indem Du mir Fluſſes Flamme (Gold) ſchaffſt. Der Zwerg mußte alles Gold hergeben, das er in ſeinem Steine hatte; da aber verbarg er unter ſeiner Hand einen kleinen Goldring, den ſah Loki und gebot ihm denſelben auch herzugeben. Der Zwerg bat ihm den Ring nicht abzunehmen und ſagte, er vermöge mit dem Ringe ſein Gold wieder zu vermehren, wenn er ihn behielte. Aber Loki ſagte, er ſolle nicht einen Pfennig übrig behalten, nahm ihm den Ring und ging hinaus. Da ging der Zwerg in den Stein und ſprach: es ſoll das Gold zweien Brüdern zum Mörder werden und acht Edelingen zum Verderben, meines Gutes wird Niemand genießen (wofür die Wölſungenſage ſetzt: Jedem ſolle er zum Mörder werden, der den Goldring hätte, und ebenſo all das Gold). Loki verſetzte, es werde ſo gehalten werden, er werde es dem zu wiſſen thun, der den Ring hernach empfange. Er fuhr zurück und zeigte Odin das Gold, und als der den Ring ſah, däuchte er ihm ſchön; er nahm ihn vom Haufen und gab das übrige Gold dem Hreidmar. Dieſer füllte den Otterbalg ſo dicht an, als er nur konnte, und ſetzte ihn aufrecht, als er voll war. Da ging Odin hinzu, um ihn außen mit Gold zu hüllen. Als er das

Digitized by Google

gethan hatte, sprach er zu Hreidmar: er solle zusehen, ob der Balg gehörig gehüllt sei. Hreidmar ging hin und sah genau zu und fand ein einziges Barthaar unbedeckt und gebot auch das zu hüllen, denn sonst wäre ihr Vertrag gebrochen. Da zog Odin den Ring hervor, hüllte das Barthaar und sagte, daß sie nun von der Otterbuße los wären. Als aber Odin seinen Geer genommen hatte und Loki seine Schuhe und sie sich nun nicht mehr zu fürchten brauchten, da sprach Loki zu Hreidmar: Gold ward Dir nun zu Theil und Du empfingst große Lösung für mein Haupt; Deinem Sohne ist es nicht zum Segen bestimmt, es wird euer Mörder. Und so geschah es. Fafnir und Regin verlangten von dem Gold ihren Theil als Bruderbuße; Hreidmar aber gönnte seinen Söhnen nichts davon, und sie erschlugen ihn; Fafnir, der gewaltigere und grimmigere, nahm sodann alles Gold für sich und drohte Regin mit dem Tode; Regin entfloh, Fafnir aber fuhr hinauf nach Gnitaheide und machte sich da ein Bett und verwandelte sich in Wurmsgestalt und legte sich auf das Gold.

In den weitern Fortgang dieser Geschichte greift nun eine zweite (in der Wölsungensage berichtet) ein. Der von Odin durch ein „Wunschmädchen" oder Walküre in's Leben gerufene König Wölsung im Lande der Hunen (Rheinfranken) hatte zehen Söhne und eine Tochter. Der älteste Sohn hieß Sigmund, die Tochter Signy (Siglinde); diese beiden waren Zwillinge und in allen Dingen die vortrefflichsten und schönsten von den Kindern Wölsung's. Ein anderer König, Siggeir, begehrte Signy zum Weibe. Sie selbst war dazu nicht willig, Wölsung aber beschloß sie doch mit Siggeir zu vermählen, und sie ergab sich darein. Als die Männer am

Digitized by Google

Abend des Hochzeitfestes bei den Feuern im Saale saßen, trat ein Mann herein, sehr groß und ältlich und einäugig, er hatte einen breiten Hut auf dem Haupte und ein Schwert in der Hand. Dieses Schwert stieß er in den Stamm einer großen Eiche, welche mitten im Saale stand, und sprach: „wer dieses Schwert aus dem Stamme zieht, der soll es von mir zur Gabe empfangen, und er soll das selbst beweisen, daß er niemals ein besseres Schwert in den Händen trug, als dieses ist.“ Hierauf ging der alte Mann (es war Odin) aus dem Saal, und es wußte Niemand, wer er war oder wohin er ging. Nun suchten Alle das Schwert herauszuziehen, aber es rührte sich nicht, bis Sigmund kam; der faßte es und zog es leicht aus dem Stamme. Siggeir bot ihm an, es ihm mit dreimal so viel Gold aufzuwiegen. Sigmund erwiederte: „Du mochtest dieses Schwert nicht weniger nehmen, als ich, da es dort stand, wenn Dir es zu tragen geziemte; nun aber erhältst Du es nimmer, da es zuerst in meine Hand kam.“ Dafür sann Siggeir, der ein sehr heimtückischer Mann war, auf Rache. Er lud Wölsung und alle seine Söhne zu sich ein und überfiel sie mit Heeresmacht. Wölsung fiel im Kampfe; seine zehen Söhne wurden gefangen und gefesselt und, als Signy ihren Gemahl bat, sie nicht sofort zu tödten, mit ruchlos frevelmüthiger Härte behandelt: sie wurden in einem Wald an einen großen Stock gefesselt, und während neun Nächten kam jedesmal eine alte Elk (ein Elennthier) herbei, biß einen zu Tod und fraß ihn auf. Nur Sigmund war am neunten Tage noch übrig. Seine Schwester Signy sandte ihm durch einen Vertrauten ein Mittel zu, durch welches er sich der Elk erwehrte, sie tödtete und sich frei machte, worauf er verborgen in einem Erdhaus im Walde lebte, während der böse Siggeir glaubte, daß alle

Digitized by Google

seine zehen Schwäger todt wären. Jetzt sann Signy auf Rache. Sie schickte ihre und Siggeir's zwei ältere Söhne, die noch Knaben waren, zu Sigmund in den Wald, damit sie ihm dereinst Hilfe leisten sollten, wenn er etwas unternähme, um seinen Vater Wölsung und seine Brüder zu rächen. Sie erwiesen sich aber nicht als tüchtig genug; Signy ließ sie daher durch Sigmund tödten, und gewann mit Hülfe eines zauberkundigen Hexenweibs von Sigmund, ihrem Zwillingsbruder, einen Sohn, Sinfiötli, der tapferer war als ihre Söhne von Siggeir, weil er sowohl väterlicher- als mütterlicherseits ein (Odin entsprossener) Wölsunge war. Als Sinfiötli erwachsen war, ging Sigmund mit ihm zu König Siggeir, tödtete seine beiden noch übrigen Söhne und zündete ein Feuer um ihn und seine Mannen an, in welchem Siggeir umkam und in welches auch Signy zur Sühne sich stürzte, nachdem sie die gerechte, aber grausame Vater- und Brüderrache erfüllt hatte. Sigmund eroberte das Land seines Vaters und ward ein mächtiger und berühmter König, weise und stolz; sein Sohn Helgi erschlug den König Hunding, der mit Sigmund in Feindschaft war; der ältere Sohn, Sinfiötli, ward von seiner Stiefmutter Borghild mit einem Tranke vergiftet. Sigmund verstieß sie und ehlichte Hiördis, die Tochter eines andern mächtigen Königs; aber Sigmund fiel im Kampfe mit den Söhnen Hunding's, nachdem Odin mit seinem Geer ihm jenes Schwert, das ihn bisher unüberwindlich machte, zerschmettert hatte (zur Sühne dafür, daß Sigmund dereinst durch den Spott gegen Siggeir den Mord seines Vaters Wölsung und seiner neun Brüder veranlaßt hatte).

Die Hundingsöhne glaubten nunmehr das Wölsungengeschlecht vertilgt, da auch Helgi durch Odin gefällt und

Digitized by Google

nach Walhalla heimgeführt worden war. Aber noch einmal erblühte ihm ein Sproß, und zwar der trefflichſte und berühmteſte von allen, Sigurd. Hiördis floh vor den Hundingſöhnen zum König Hialprek von Dänemark; da ward Sigurd geboren und erzogen. Auch Regin (für welchen von hier an bei Wagner Mimir, Mime eintritt) kam dahin, er übernahm Sigurd's Erziehung und liebte ihn ſehr und lehrte ihn allerlei, wie es für Königsſöhne Sitte war. Als Sigurd zum Jüngling erwachſen war, ſprach Regin ihm zu, den Drachen Fafnir zu tödten und ſich ſeines Schatzes zu bemächtigen. Er ſchmiedete dem jungen Helden ein Schwert aus den Stücken des Odinſchwertes ſeines Vaters Sigmund; mit dem erſchlug Sigurd den Drachen, und als ihm von dem Herzblut desſelben zufällig etwas auf die Zunge kam, verſtand er plötzlich die Sprache der Vögel und hörte, wie die Adlerinnen, die auf den Bäumen ſaßen, ihm verkündigten, daß Regin, der den Schatz für ſich allein haben wollte, Unheil ſinne. Sigurd erſchlug den Treuloſen, nahm den Schatz und ritt ſeines Wegs. Er fand (ſo erzählen Edda und Wölſungenſage weiter) eine Burg auf einem Berge, von Feuer umgeben. Darin ſchlief ein Weib mit Helm und Brünne bekleidet. Er drang furchtlos durch die Lohe, zog das Schwert und ſchnitt die Brünne von ihr; da erwachte ſie und nannte ſich Hilde (Brünnhilde); ſie war eine Walküre, war aber von Odin zur Strafe dafür, daß ſie wider ſein Gebot einem Helden den Sieg gegeben hatte, verſtoßen, in Schlaf verſenkt und dazu verurtheilt worden, eines Sterblichen Weib zu werden; auf ihre Bitte ſollte es aber nur ein Mann ſein, der ſich vor nichts fürchten könne. Die Walküre lehrte hierauf Sigurd die Weisheit, die ihr innewohnte; bewundernd ſprach Sigurd: „Kein

Digitized by Google

weiserer Mann ist zu finden als Du, und das schwöre ich, daß ich Dich haben will, und Du bist nach meinem Sinn." Sie antwortete: „Dich will ich am liebsten haben, hätte ich auch zu wählen unter allen Männern." Und dieß befestigten sie unter sich mit Eiden.

Darauf ritt Sigurd hinweg und kam zu einem Könige am Rhein, der Giuki hieß; der hatte drei Söhne, Gunnar, Högni und Guttorm, und eine wunderschöne Tochter Gutrun (Gunther, Hagen, Chriemhilde im Nibelungenlied). Giuki's Gemahlin Grimhild, ein zauberkundiges Weib, beschloß den starken und goldesreichen Sigurd für ihre Tochter Gutrun zu gewinnen; sie reichte ihm einen Vergessenheitstrank, und seitdem dachte er nicht mehr an Brünnhilde, sondern freite Gutrun. Nach mancherlei Heldenthaten ritt auf Grimhild's Rath Gunnar mit Sigurd aus, um für den Erstern die berühmte Brünnhilde zu gewinnen. Da Gunnar durch die sie umwabernde Lohe nicht zu reiten vermochte, so tauschte Sigurd mit Gunnar die Gestalt nach der Anweisung, welche hiezu Grimhild gegeben hatte, zwang Brünnhilde sich mit ihm d. h. mit Gunnar zu vermählen und führte sie diesem zu, indem er wiederum die Gestalt mit ihm wechselte. Bald aber erhob sich ein Streit zwischen Brünnhilde und Gutrun; ergrimmt verrieth Gutrun, daß Sigurd es gewesen, durch den Brünnhilde bezwungen worden war, und zeigte ihr zum Beweis den Ring jenes Zwergs Andwari (S. 26), welchen Sigurd dereinst mit dem Goldschatz gewonnen, sodann bei seiner Verlobung mit Brünnhilde dieser gegeben, später, als er sie für Gunnar freite, ihr wieder abgenommen und endlich an Gutrun geschenkt hatte. Brünnhilde forderte hierauf Sigurd's Tod, und er ward durch Guttorm im Schlafe mit dem Schwert durchstoßen. Als

Digitized by Google

der Scheiterhaufen, auf welchen Sigurd's Leib gelegt war, in Flammen stand, verbrannte sich Brünnhilde mit ihm und beschloß so ihr Leben. Die Giukungen Gunnar und Högni nahmen den Schatz und den Ring und beherrschten die Lande, bis auch an ihnen der auf dem Golde ruhende Fluch sich dadurch erfüllte, daß, nachdem Gutrun Gemahlin König Atli's geworden, dieser nach dem Gold begierig sie zu sich lockte und sie tödtete, weil sie den Schatz vor dem Zuge zu ihm in den Rhein versenkt hatten und sich der Auslieferung weigerten (Simrock, Edda, 1855. Raßmann, die Sage von den Wölsungen und Niflungen, 1857. Vgl. Koch, der Ring des Nibelungen in seinem Verhältniß zur Sage u. s. f.).

An der Hand also dieser Sagen und auch noch anderer altnordischer Geschichten von Göttern, Riesen u. s. f. erfand Wagner ein Drama, welches die hervorragendsten Götter- und Heldengestalten des altgermanischen Mythus nun einmal auch musikalisch der Gegenwart vorführen sollte, aber in der Art und Weise, daß sie Alle, auch den trefflichen Siegfried nicht ausgenommen, in tragischen Untergang sinken in Folge eines furchtbaren Fatums, das sich an sie heranwälzt aus Anlaß eines ähnlichen fluchbringenden Unrechts, wie es in der Erzählung der Edda an dem Zwerg Andwari durch die gewaltsame Raubung seines Goldrings verübt wird. Wotan und die Seinen, Siegfried und die Seinen treten vor uns in ihrer ganzen Macht und Herrlichkeit, in all

Digitized by Google

ihrer Natur- und Jugendkraft, in allem kühnen, erhaben stolzen, freudig unternehmenden Wesen, wie es ihnen eigen ist; aber sie gehen unter, weil sie in verwandter, nur freilich unendlich höher gesteigerter Weise, wie es in jener Erzählung geschieht, durch nähere oder entferntere Betheiligung an Thaten der Gewalt sich in unsühnbare Schuld verstricken. Es mag traurig, aber es kann nun einmal nicht anders sein — so characterisirt der Gang des Drama's das Moment der Schuld näher in geistreicher Verwebung der Wagner'schen „Theorie" von dem, wovon das Glück des Menschen abhänge (S. 9 f.), mit der Ringfabel —: Alles, selbst das Oberste und Höchste (die Götter), selbst das Edelste und Tüchtigste (Siegfried und Brünnhilde), geht unter, wenn es sich irgendwie dazu verleiten läßt, statt Liebe, dieses einzigen Bandes, das Alles zusammenhält, Gewalt, sei's offene (Gewaltthätigkeit) oder heimliche (List und Trug), zu üben; wer der Gewaltthätigkeit und trüglichen List die Hand reicht, verfällt dem Verhängniß des Untergangs durch Gewalt, selbst wenn er alle Macht, die es geben, und selbst wenn er alle liebenswerthen Eigenschaften, die ein Gott oder Mensch in sich vereinigen kann, im Besitze hätte.

Daß dieß die Idee des Wagner'schen Nibelungendrama's ist und in welcher Weise sie in ihm durchgeführt ist, wird uns die Betrachtung seines Inhaltes

Digitized by Google

und Ganges zeigen, zu welcher wir nunmehr übergehen.

Die Handlung.

Wir werden versetzt in die Zeit des Anfangs, in die idyllisch friedvolle Zeit, da die Welt gegründet und gefestigt ist und noch kein grellerer Mißlaut ihre Harmonie gestört hat. Alle die verschiedenen Wesen, die zu ihr gehören, sind da und haben ihre Orte eingenommen: in den wolkigen Höhen des Himmels wohnen die Götter und regieren die Welt, in den Gebirgen hausen die Riesen, die meisten vertilgt, die noch übrigen ihrer Stärke ungeachtet von den Göttern gezähmt und ihnen unterthan, in der Erde Tiefen, Nibelheim genannt, die schwarzen Zwerge oder Nibelungen, in den Schätzen drunten fleißig grabend und wühlend; auch sonst wohnen überall im Verborgenen die Geister der Elemente; auf der Erde hat das Menschengeschlecht sich verbreitet, hat sich zusammengethan zu Familien und Genossenschaften, hat begonnen gegenseitig in Streit und Kampf die Kräfte zu messen, ist jedoch wie die übrigen Wesen durch der Götter Macht gezwungen, Gesetz und Recht und sonstigen Ordnungen sich zu fügen, welche die Götter ihm auferlegt, um seine Wildheit unter Zügel und Zaum zu bringen. Freilich ist

Digitized by Google

so nur Gewalt dasjenige, was Alles zusammenhält; aber es ist doch soweit Alles gut; denn Ein Gewaltmittel, und zwar ein Gewaltmittel im übeln Sinne, das gefährlichste, das verführerischste und das bezwingendste aller Gewaltmittel, das Gold, hat seinen Lauf durch die Welt noch nicht genommen, es ist noch nicht erkannt in seiner unheilvollen Macht; es ist da und dort, es ziert Höhlen und Klüfte, Riffe und Felsen mit seinem sonnigen Schimmer, allein es hat noch Niemanden ein Leid gethan. Das soll nun aber anders und damit der Keim gelegt werden zu einer Zerrüttung der Welt, von der Niemand sich träumen ließ.

Ein vor Allem werthvoller Goldesschatz ist, damit er nicht in böse Hand gerathe, unter den Fluthen des Stromes der Ströme, des Rheins, bewahrt und den drei Rheintöchtern zur Bewahrung anvertraut; es ist das Herrschaftsgold, das Demjenigen, welcher es zum Ringe (zum Herrschaftssymbol) zu schmieden weiß, volle Gewalt über die Welt verleiht, wie und wer er auch sei. Der Nibelung Alberich, wie alle diese Schwarzalfen lüstern nach den Reizen der oberen Welt, hat von seiner unterirdischen Behausung aus die Rheintöchter belauscht und möchte sie oder doch eine von ihnen erhaschen; während des Streits, der hierüber zwischen ihm und den ihn muthwillig neckenden Flußjungfrauen sich entspinnt, naht die Sonne heran, küßt mit ihrem Scheine das Gold und macht es in seinem

Digitized by Google

ganzen, Alles ringsum magisch verklärenden Glanze sichtbar, und damit beginnt das Unheil: die den häßlich tölpischen Zwerg ungefährlich achtenden Flußjungfrauen verschwatzen ihm, wie er nach dem Schatze frägt, das Geheimniß: „Der Welt Erbe gewänne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring, der maßlose Macht ihm verlieh", freilich — denn wer nach solch äußerem Gut begehrt, gewinnt das wahre Gut, das Glück der Liebe, nicht — mit einer Bedingung: „nur wer der Minne Macht versagt, nur wer der Liebe Lust verjagt, nur der erzielt sich den Zauber, zum Reif zu zwingen das Gold." Der Zwerg, wie alle seines Gelichters nach Golde dürstend und von neidisch-ehrgeizigem Triebe erfüllt höher zu steigen, als das Geschick ihm bisher es erlaubte, zugleich dessen sich bewußt, daß er durch Goldes Macht Lust auch ohne Liebe sich erschleichen kann, verflucht die Liebe, gewinnt dadurch die Gewalt über das Gold und reißt es mit sich in die Tiefe, um dort den Herrschaftsring zu schmieden, der ihn sofort zum Gebieter des ganzen unterirdischen Zwergenvolkes macht und sodann ihm auch die Herrschaft der übrigen Welt verschaffen soll.

Wie das anzufangen, weiß der Zwerg bis jetzt noch nicht; allein auch auf der Oberwelt hat Unheil begonnen, Unheil, durch welches zwar der Ehrgeiz des Zwerges vereitelt, aber noch weit schrecklicheres Verderben, als es von diesem droht, angerichtet wird.

Digitized by Google

Die Götter wollen, nachdem die Dinge dieser Welt durch sie geordnet sind, nun auch einen ihrer Macht angemessenen und ihrer würdigen Herrschersitz haben; sie haben sich daher die Götterburg Walhalla erbauen lassen durch die großen Weltbaumeister der Urzeit, durch die zwei letzten noch übrigen Riesen, Fafner und Fasolt genannt. Riesen aber thun, wie später ihr Nachfolger in der Sage, der Teufel, nichts umsonst, namentlich nicht den Göttern, mit denen sie nur aus Furcht vor ihrer stärkeren Gewalt Frieden halten; auf den Rath Loge's (Loki's) hat man ihnen daher, halb leichtsinnig, halb in Hoffnung den Vertrag nicht halten zu müssen, die Göttin der Jugend, der Anmuth, der Schönheit, die liebliche Freia, versprochen, sobald Walhalla vollendet wäre. Das ist nunmehr geschehen, die Burg steht da, die Riesen fordern Freia, und jetzt was thun? Ueberläßt man ihnen Freia, so weicht von den Göttern mit ihr die ewige Jugend, die nur sie verleihen kann, die Götter altern, werden siech und welken rasch dahin, alle ihre Herrlichkeit geht zu Grabe; weigern aber darf man den Riesen den Lohn nicht, da nur auf treuer Beobachtung der Verträge auch die Macht der Götter beruht. Loge gibt endlich den Rath, den Herren Riesen Gold als Ersatz für Freia anzubieten, und zwar, da ihre Forderungen nicht kleine sind, den reichen Goldschatz, welchen der Zwerg Alberich von seinen durch den Ring ihm verknechteten Nibelungen in den Höhlen der Erde hat

Digitized by Google

schaffen lassen. Die Riesen sind erbötig auf den Tausch einzugehen; aber wie den Goldschatz bekommen? Da kann nur Gewalt und List helfen, und Wotan steigt daher mit Loge in Alberich's Reich hinab. Alberich hat unter Anderem sich durch seinen kunstfertigen Bruder Mime einen Zauberhelm, den Tarnhelm, fertigen lassen, durch den man sowol sich unsichtbar machen als in jede beliebige Gestalt sich wandeln kann. Der pfiffige Loge reizt den Zwerg, in verschiedenen Verwandlungen und zwar zuerst in einer furchtbaren, als Schlange, sodann auch in einer niedlicheren, als Kröte, sich zu zeigen; in diesem Augenblick packt er ihn, steckt den Tarnhelm zu sich, bindet den aus Kröte wieder Zwerg Gewordenen, führt ihn auf die Oberwelt und kündigt ihm an, daß er nur durch Auslieferung seines Goldschatzes wieder frei werden werde. Die Auslieferung erfolgt, auch der Herrschaftsring wird von Wotan dem Alberich mit Gewalt abgezogen. Die Riesen erscheinen wieder; gemäß der Abrede muß sich Freia hinter ein eingerammtes Pfahlwerk stellen, und dieses Pfahlwerk muß mit den Goldschätzen so lange angefüllt werden, bis Fafner, der vor dem Gepfähle steht, nichts mehr von Freia sieht. Schon scheint dieses dadurch erreicht, daß die sämmtlichen größeren Goldgeräthe des Schatzes in das Gepfähle gesteckt sind und auch der Tarnhelm dazu geworfen ist; aber da blickt Fafner noch einmal hin und sieht Freia's holdes Auge noch durchschimmern.

Digitized by Google

In peinlichem Bangen hat Wotan diesem Moment entgegengeschaut; denn um diese kleine Lücke auszufüllen, ist nichts mehr da, als der Herrschaftsring, den er Alberich abgezwungen hat. Wotan weigert sich, das furchtbar kostbare Kleinod herzugeben; aber die urweltliche Weisheitsgöttin Erda, die Mutter der Nornen, erscheint plötzlich aus der Unterwelt Tiefen und warnt vor dem Verderben, das an den Ring sich heften werde, und so muß denn der Ring und mit ihm alle Macht im Himmel und auf Erden den beiden Riesen überlassen werden. Eine schrecklichere Lage als die hiedurch für die Götter geschaffene scheint nicht möglich; das Pfand der Weltherrschaft ist weggegeben, und wenn auch von den dummen Riesen nicht allzuviel zu fürchten ist, so weiß man ja nicht, ob der Ring bei diesen bleiben, ob er nicht in gefährlichere Hände kommen, ob er nicht irgendwie zu Alberich dem Bösen zurückgelangen werde. Aber damit ist es noch nicht genug: Alberich hat, wie ihm von Wotan der Ring abgepreßt ward, gegen dieses Unrecht sich verwahrt und, als das nicht beachtet wurde, auf den Ring den Fluch gelegt, daß er Jedem außer ihm, der ihn besitzt, das sichere Verderben bringen soll. Der Ring ist somit den Göttern doppelt schlimm: lassen sie ihn Andern, so sind sie in Gefahr die Weltherrschaft zu verlieren; suchen sie ihn wiederzugewinnen, so ziehen sie Untergang und Tod auf sich heran. Das ist die entsetzliche Situation, in welche

Wotan durch seine Gewaltsamkeit sich selber und Alle gebracht hat. Das ganze weitere Drama ist nun nichts Anderes, als Darstellung der Versuche Wotan's, aus dem Bann, in den er sich selbst verstrickt, sich wieder zu lösen, und des steten Mißlingens dieser Versuche.

Wie könnte etwa eine Lösung des Bannes gefunden werden? Auf zwei Wegen, entweder dadurch, daß irgendwie der Ring dahin zurückkehrt, wo er einst unschädlich geborgen ruhte, zu den Töchtern des Rheins, oder dadurch, daß irgend wer, den Wotan nicht zu fürchten braucht, in den Besitz desselben gelangt, und zwar ohne gewaltsame Mithilfe Wotan's, da ihm ein solches Vorgehen gegen die rechtmäßigen Besitzer des Rings, die Riesen, nicht gestattet ist, ohne durch neuen Rechtsbruch sich neue Schuld und neues Unheil zuzuziehen. Den ersteren besseren Weg, die Rückgabe des Rings an die Rheintöchter, hat, obwol diese selbst flehentlich darum baten und der verständige Loge ihnen zu willfahren rieth, Wotan verschmäht, weil er den Ring lieber für sich zu behalten gedachte; er wählt daher den ihm jetzt allein noch übrigen zweiten Weg, das gefährliche Kleinod in eine ihm gefahrlose Hand zu bringen. Zunächst jedoch sorgt er auch noch für etwas Anderes: er setzt sich nämlich in Kriegsbereitschaft, er beschließt die Menschen, die er bisher in Ordnung und Frieden ge-

Digitized by Google

halten, zu Streit und Krieg zu hetzen, um an den in solchem fallenden Helden Helfer im Kampf gegen alle ihm etwa von Seiten der Riesen oder der Zwerge erstehenden Angriffe zu gewinnen; um die Hetze zum Streit in's Werk zu richten und um die gefallenen Tapfern nach Walhalla zu bringen, ruft er mit der Göttin Erda neun Walkürenjungfrauen, unter ihnen Brünnhilde, in's Dasein (ein Vorgang, der zugleich dramatisch den Zweck hat, diese für das Folgende so wichtige Persönlichkeit in die Handlung einzuführen). Nachdem so die Kriegsbereitschaft angeordnet ist, geht Wotan an Dasjenige, was ihm Hauptzweck ist, nämlich an die Erweckung eines Helden, welcher, Allen, auch den Stärksten und Furchtbarsten, an Kraft überlegen, den Weltherrschaftsring erwerben kann und, sich als den Tapfersten fühlend, selbst aus eigenem Trieb dieses Werk unternehmen wird ohne Gefahr oder doch jedenfalls ohne so große Gefahr für die Götter, wie sie von Riesen sowol als von Zwergen droht. Wie kann ein solcher Held erstehen? Ein Gott darf er nicht sein, sondern nur ein Mensch, weil für Wotan kein Grund dazu vorhanden ist, sich aus Seinesgleichen einen Oberherrn zu setzen, und noch mehr, weil die Götter selbst gegen die Inhaber des Rings nicht vorgehen dürfen; aber ein Mensch aus Götterstamme muß es sein, damit er die Kraft habe, Jeden zu besiegen, der den Ring besitzt, sei er wer er auch wolle.

Digitized by Google

Demgemäß tritt im zweiten Drama, „Die Walküre", ein von Wotan mit einem Menschenweib erzeugtes Heldengeschlecht, der Wälsungenstamm, auf; der tapferste Wälsung, Siegmund, ist von Wotan stillschweigend zu Dem erkoren, der, wie er hofft, dazu kommen soll, Herr und Eigner des Rings zu werden. Doch geht die Sache etwas anders, als Wotan es zuerst gewollt: sie geht mittelst einer langen Reihe von Verwicklungen der Geschicke so, daß erst Siegmund's Sohn, Siegfried, die Absichten Wotan's erfüllt. Diese Verwicklungen sind folgende. Da Wotan in den Gang der Dinge nicht direkt eingreifen darf, so muß er den Wälsung zunächst wie andere Menschen ganz seinem eigenen Willen und Schicksal überlassen: Siegmund verrichtet überall Thaten der Tapferkeit, erleidet dadurch aber auch viel Anfeindung und Verfolgung; ähnlich ergeht es seiner Schwester Sieglinde; freund- und hilflos sich selbst überlassen wird sie wider ihren Willen Gattin eines Sippenhäuptlings, Hunding. Endlich jedoch kommen Siegmund, der vor seinen Feinden fliehen muß, und Sieglinde in Hunding's Waldhütte während dessen Abwesenheit zusammen, erkennen sich als Bruder und Schwester, lieben sich und entfliehen. Hunding setzt Siegmund, dem Räuber seines Weibes, nach; Wotan will Siegmund den Sieg geben; das duldet aber Wotan's Gattin Fricka, die Göttin und Hüterin der Ehe, nicht, und Wotan beordert daher im schrecklichsten Kampfe mit

Digitized by Google

sich selbst die Walküre Brünnhilde, Siegmund im Streite zu fällen. Brünnhilde, von Mitleid mit Siegmund und Sieglinde ergriffen, erscheint Ersterem und bereitet ihn vor auf den ihm bevorstehenden Tod; aber seine und seiner Sieglinde Noth rührt die Walküre so, daß das Mitleid in ihr wächst und zunimmt, bis sie ihm nimmer widersteht; sie beschließt wider ihres Vaters Gebot Siegmund den Sieg zu geben. Das gelingt nun zwar nicht; Wotan greift, wie er's Fricka verheißen, selbst mit dem Speer in Siegmund's und Hunding's Zweikampf ein und zerschlägt dem Siegmund das Schwert, das er ihm selbst (wie in der Sage S. 28) hatte zukommen lassen, so daß Hunding den Wehrlosen tödtet; aber Sieglinden's nimmt sich Brünnhilde an und flüchtet sie in einen Wald, wo sie Mutter des Helden Siegfried wird, welcher, so von Vater und Mutter her halbgöttlichen Geschlechtes, dereinst als Wiedererobererer des Rings an Siegmund's Stelle treten wird. Brünnhilde selbst büßt ihren Ungehorsam dadurch, daß sie ihrer Götternatur entkleidet und dazu verurtheilt wird, eines Menschen Gattin zu werden. Doch gewährt Wotan ihre Bitte, daß sie keinem gemeinen, sondern nur einem durchaus edlen, furchtlosen, einer Göttin würdigen Mann zu Theil werden soll. Bis ein solcher erscheint, wird sie auf einsamer Felsenhöhe in Schlaf versenkt, mit dem Schilde zugedeckt und mit feuriger Lohe, die

Digitized by Google

nur ein vollkommen kühner Mann zu durchschreiten wagen wird, ringsumher verwahrt.

Damit schließt das zweite Drama, „Walküre“, und nun kommt nach all den bisher sich fast verwirrend vor uns abspielenden Ränken und Kämpfen für einige Zeit ein Ruhepunkt, an dem das Herz sich labt, es kommt die heroische Waldidylle vom jungen Siegfried, wenn gleich auch sie bald vorübergeht, um neuen Verwicklungen zu weichen.

Des bösen Alberich's Bruder, der geschickte Zwerg und Schmied Mime, ist vor der brüderlichen Tyrannei auf die Oberwelt entflohen und hat sich ein Waldrevier zu Wohnung und Werkstatt erkoren; er hat sich des Sieglindenkindes, an dessen Geburt die Mutter (zur Sühne ihres Unrechts) starb, angenommen, und unter seinem Schutz ist es herangewachsen zum herrlichsten der Erdensöhne, ein gesundes, unbezwinglich kräftiges, dem Dinge, das man Furcht nennt, ganz und gar unzugängliches, unbedingt frohmüthiges Natur- und Götterkind, auch geistig frisch, aufgeweckt, voll des gesündesten Verstandes, „der jugendlich schöne Mensch in der Fülle höchster, unmittelbarster Kraft und zweifellosester Liebenswürdigkeit“ (Wagner, Operndichtungen, S. 136 und 163), wenn gleich nicht ganz frei von starkem Selbstgefühl und von Neigung zu gefährlicher Raschheit, und zu Allem angelegt, nur dazu nicht, ein Mann dieser Welt, ein Mann, der sich irgendwem unterwirft, und

Digitized by Google

ein Mann, der daran denkt, daß auch Klugheit gut sein kann, zu werden. Ehrlich ist nun zwar Mime gegen seinen Pflegsohn nicht; er hat die Absicht, den Kraftjüngling sich ganz zu eigen zu machen, indem er ihm seine Eltern verschweigt und sich für seinen Vater ausgibt, und er will ihn dazu benützen, einem andern Waldbewohner, dem er nicht beizukommen vermag, an's Leben zu gehen, nämlich dem Riesen Fafner, der in Erfüllung von Alberich's Fluch seinen Bruder Fasolt erschlagen hat, um den Nibelungenschatz und insbesondere den Goldring allein zu haben, und nun in Drachengestalt den Hort hütet; Jungsiegfried soll den Drachen erschlagen und entweder in diesem Kampfe mit untergehen oder, wenn das nicht gelingt, vergiftet werden; dann wird Mime den Goldschatz und den Herrschaftsring in Händen haben. Aber so soll es denn doch nicht gehen; vielmehr soll Mime's tückische Arglist dazu dienen, Siegfried zum Beginn seiner Ruhmeslaufbahn zu führen. Damit es dazu komme, greift Wotan noch einmal so weit, als er darf, in den Gang der Dinge ein. Der kraftvolle Jüngling will vom Walde in die weite Welt; aber Wotan will abwenden, daß dieß zu früh geschehe, er will (wie auch Mime hierauf aus ist, nur aus anderen Gründen und mit anderen Zwecken und ohne bis jetzt die Sache in's Werk richten zu können) bewirken, daß Siegfried den Drachen bemeistere und hiedurch der Herrschaftsring an einen Menschen

Digitized by Google

komme, welcher den Göttern nicht feind ist (S. 41), welchem vielmehr Wotan, wenn es nicht anders mehr gehen sollte, die Weltherrschaft abzutreten nicht ungeneigt wäre, da er seines eigenen Stammes und Geschlechtes ist. Wotan erscheint daher dem Mime und steckt ihm guten Rath zu, wie der Drache durch Siegfried erschlagen werden könne (nämlich dadurch, daß der Junge zuvor die Stücke des zerbrochenen Siegesschwertes seines Vaters zu einer neuen allesbezwingenden Waffe hämmert). Es gelingt: Siegfried tödtet den Drachen, nimmt aus dem Schatz zum Andenken an seinen Sieg Tarnhelm und Ring an sich, und darauf erschlägt er, durch ein Waldvögelein richtig belehrt, auch den treulosen Mime, wie er ihm eben den Gifttrank reichen will. Jetzt ganz allein in der Waldöde —— was soll da der Heldenjüngling, den es schon vorher nach der weiten Welt zog, was soll er da mit sich anfangen? Sehnsucht nach Seinesgleichen, ihm selbst noch unverstandene Sehnsucht nach Liebe ergreift ihn; und sie wird gestillt, des Waldvögeleins Gesang leitet ihn hin zur Jungfrau auf der Felsenhöhe, er bricht durch die um sie flammende Lohe hindurch, löst sie vom Schlafe, in den Wotan sie versenkt, und wird wegen seiner Furchtlosigkeit von ihr als der Sterbliche anerkannt, der ihrer Götterhand würdig ist. Und so scheint denn jetzt Alles gut. Siegfried ist unnennbar glücklich im Besitz der Götterjungfrau, sie nicht minder in dem seinen; der gefährliche

Digitized by Google

Herrschaftsring glänzt als Brautring ruhig und schadenlos an Brünnhildens Hand. Woher soll da irgend noch Unheil kommen? soll es nicht möglich sein, daß nunmehr der Fluch wieder gelöst wird, der an Wotan allerdings deswegen noch haftet, weil er den Ring einst in seine Hand genommen hatte? soll desgleichen das schuldlose neue Paar von jenem Fluche mitgetroffen werden?

Das Unheil soll doch kommen. Der böse Feind Alberich ist mittlerweile auch nicht müßig gewesen, er hat ähnlich klug gehandelt, wie Wotan klug zu handeln glaubte, als er Siegmund in's Leben rief. Alberich hat durch seine Knechte, die Nibelungenzwerge, neue Schätze graben lassen; durch sie gewinnt er das Herz der Königin Griemhilde im Hause der Gibichungen (Giukungen) am Rheine; dieser Verbindung entsprießt der Gegenheld Siegfrieds, der düstere, grimmig selbstsüchtige Hagen, und ihn spornt nun Alberich, den Ring wieder zu erlangen. Das gelingt den Beiden leicht, wenigstens insoweit, daß Siegfried den Ring verliert und nicht nur dieses, sondern alles an dem Kleinod haftende Unheil an seiner Person erfahren muß. Siegfried von Thatenlust getrieben — hiemit beginnt das letzte der vier Dramen, von seinem Schlusse „Götterdämmerung" genannt — nimmt Urlaub von Brünnhilde, kommt an den Rhein zu den Gibichungen, erhält von Hagen, welcher durch Siegfried's Heldenkraft Brünnhilde für das Gibichungen-

Digitized by Google

haus zu gewinnen, hernach aber und hiedurch Siegfried selber zu verderben gedenkt, einen Gifttrank, der ihn Brünnhilde ganz und gar vergessen macht, zwingt im Tarnhelm Gunther's Gestalt annehmend Brünnhilde zum Ehebund mit Diesem und freit selbst dessen Schwester Gutrun. Das Ganze geht in der bekannten Weise aus. Siegfried wird des Verraths an Brünnhilde angeklagt; er reinigt sich von der Klage, da er seines frühern Verhältnisses zu ihr unbewußt gehandelt hatte, aber er wird bei fröhlichem Mahle im Walde durch einen zweiten Gifttrank zur Erinnerung an das Vergessene zurückgebracht, erzählt selbst, wie er dereinst zu Brünnhilde gekommen und ihr Gatte geworden, erscheint so nunmehr auch als Verräther an Gunther und Gutrun, wird von Hagen rücklings durchstochen und haucht unter wehmüthig seligem Gesange todesmüder Erinnerung an das Glück, das er mit Brünnhilde genossen, seine Heldenseele aus. Den Ring hatte Siegfried, als er Brünnhilde für Gunther gewann, ihr, ohne ihn damals als sein früheres Eigenthum wiederzuerkennen, entwunden, weil sie im Kampfe mit ihm erklärt hatte, daß derselbe die Kraft habe, sie gegen Vergewaltigung zu schützen; jetzt glaubt Hagen ihn sicher in Händen zu haben, er tödtet Gunther, der ihn, weil er Brünnhilden gehört hatte, als sein Eigenthum anspricht, und will nun das Kleinod von des Todten Finger ziehen; aber drohend erhebt der Todte den Arm; davor schaudert selbst ein Hagen zurück; Brünnhilde

Digitized by Google

nimmt den Ring wieder an sich und besteigt den am Ufer des Rheins errichteten Scheiterhaufen, auf welchem Siegfried verbrannt werden soll, um mit ihm, dessen Unschuld von ihr geahnt oder ihr durch die Rheintöchter kund gethan ist, aus der Welt zu gehen; der Ring bleibt, nachdem dieß vollbracht, auf der Brandstätte zurück; die Rheintöchter schwimmen auf den hoch anschwellenden Fluthen des Stroms herbei, um das Kleinod jetzt wieder an sich zu nehmen, da Niemand mehr da ist, dem es mit Recht gehörte; Hagen will den Ring erhaschen, wird aber von den Rheintöchtern in die Tiefe gezogen, und der Ring, der alles dieses Unheil angerichtet, ist so wieder an dem Orte, von welchem er hätte nie sollen genommen werden. Aber Siegfried, der Gute und Edle, ist todt, und auch mit den Göttern und ihrer Herrlichkeit ist es vorüber: mit dem Scheiterhaufen Siegfried's und Brünnhilden's geht auch die Burg Walhalla mit ihren Bewohnern in Feuer und Flammen auf, die Götter verschwinden aus der Welt, und die Menschen werden ihre Erben, freilich nur dann ihre glücklichen Erben, sein, wenn sie den Wahrspruch beherzigen werden, welchen Brünnhilde vor ihrem Scheiden als den Sinn der ganzen großen Handlung verkündigt:

Vergieng wie Hauch
der Götter Geschlecht,
lass' ohne Walter
die Welt ich zurück:

Digitized by Google

meines heiligsten Wissens Hort
weis' ich der Welt nun zu.
Nicht Gut, nicht Gold,
noch göttliche Pracht,
nicht Haus, nicht Hof,
noch herrischer Prunk,
nicht trüber Verträge
trügender Bund,
noch heuchelnder Sitte
hartes Gesetz:
selig in Lust und Leid
läßt die Liebe nur sein!

Beurtheilung der Dichtung.

Eine wunderbare, aber sonderbare, eine traurige, peinliche und in jedem Falle eine über alles Maß lange und verwickelte Geschichte Das, kann man sagen und hat man gesagt.

Wie? sollen wir Freude haben an diesem Knäuel frevelhafter Gewaltthaten? Freude an diesen trübseligen und erbärmlichen Göttern und den meist um kein Haar bessern Riesen, Zwergen und Menschen? „Nur von den gemeinsten Triebfedern werden sie in Bewegung gesetzt, sie belügen, betrügen, mißhandeln sich gegenseitig, schamlos in ihren Gelüsten, unverschämt in deren Befriedigung; wenn auch das Ende dieser Götterwelt herabdämmert, besser wäre

Digitized by Google

es, sie nie zu schauen", sagt F. Hiller in seinen Briefen an eine Ungenannte (S. 137). Wie kann man uns insbesondere zumuthen, eine so ärgerliche Geschichte im Langen und Breiten mit anzusehen, wie sie vorgeht zwischen Siegmund und Sieglinde? wie sollen wir nicht daran Anstoß nehmen, daß — und zudem der Sage (s. ob. S. 29) zuwider — ein schwarzer Schatten auf den germanischen Volkshelden Siegfried geworfen wird dadurch, daß diese zwei frevelnden Geschwister ihm Vater und Mutter sind? Wie sollen wir ferner daran uns erbauen, daß das Edelste auf Erden zu Grunde geht durch elenden, kindischen Betrug, durch die Zaubertränklein, die der scheußliche Hagen dem trefflichen Siegfried reicht? „Betrügerische Frevelthat", sagt wieder F. Hiller (S. 158), „geht als rother Faden durch diese vier Abende lang sich hinziehende Folge von Scenen, und Das sollte einem Volke, wie das deutsche, das Herz höher schlagen machen? sein poetisches Interesse erhöhen? ihm Liebe geben für die Sagen seiner dunkelsten Vergangenheit?" Und der Zauberring vollends? spielt er nicht eine viel zu große Rolle? soll an einem solchen Ding, wie ein Ringlein, das ein Zwerg geschmiedet, Himmel, Erde, Götterwelt, Menschenwelt, geradezu Alles hängen? ist da nicht ein an sich in Sagen- und Fabeldichtung ganz hübsches Motiv, daß an scheinbar kleine Dinge sich große Schicksale knüpfen können, ist nicht dieses Motiv zu einer Un-

Digitized by Google

geheuerlichkeit hinaufgesteigert, in welcher es keinen Sinn mehr hat, sondern nur entweder Widerwillen oder Heiterkeit erregen kann? Und: warum gehen die Götter unter, obwol der Ring schließlich zu den Rheintöchtern kommt und dadurch, wie vorher ausdrücklich gesagt war („Götterdämmerung" S. 372. 417 f.), die Gefahren, die von ihm drohten, beseitigt sind?

Ziehen wir alle diese Bedenken in nähere Erwägung, so bekenne ich, für das so eben angeführte keine Lösung finden zu können. Aber auch noch für ein zweites nicht. Dürfen nämlich die Götter überhaupt so wie hier untergehen? durfte die „Götterdämmerung" hereingezogen werden in diese ganz partikuläre Handlung? kann dieser Handlung eine so große Wichtigkeit beigelegt werden, daß sie zum Anlaß einer so ungeheuren Weltkatastrophe, wie die Götterdämmerung es ist, gemacht werden darf? Menschen gehen unter wie Eintagsfliegen, Zwerge werden vertilgt wie unbequemes Ungeziefer; aber Götter! mit ihnen gehts so leicht und eilig nicht, die Götter stellen gegenüber endlichen Kreaturen auch im altgermanischen Glauben das Aeonen hindurch Dauernde und Beständige, wenn gleich nicht wirklich Ewige, im All des Seins dar; sie können nicht wegen eines einzelnen Unrechts, wie Wotan es gegen Alberich begeht, und wegen eines Fluchs, der seitdem an Alberich's Ringe hängt, abgeurtheilt, zum Tode verdammt und in denselben gestürzt, es kann ihnen

Digitized by Google

nicht nur so kurz und rundweg der Abschied gegeben werden. Etwas Anderes ist es im griechischen Mythus, wenn Kronos die Mißhandlung seines Vaters Uranos büßt durch eigene Entthronung, wenn Prometheus Zeus dasselbe Schicksal droht zum Lohne dafür, daß er gegen Kronos ähnlich vorgieng wie dieser gegen Uranos; da greift ein Gott den andern an, da ist ungeheurer und ebendarum un- oder nur außerordentlich schwer sühnbarer Frevel; das glaubt man, daß Kronos sein Unrecht gegen seinen Vater büßte, Zeus das Unrecht gegen den seinen vielleicht gleichfalls büßen muß; aber Das glaubt man nicht, daß Wotan und mit ihm die ganze übrige Götterwelt verderben soll wegen einer Gewaltthätigkeit gegen den schwarzen Zwergen Alberich und wegen der durch sie bewirkten Ringverfluchung; da fehlt's am Verhältniß zwischen Schuld und Strafe, das wäre eine Folge ohne gehörigen Grund, eine Wirkung ohne zureichende Ursache. Und auch nach der rein poetischen Seite betrachtet ist ein Mißverhältniß vorhanden: wollte die Götterdämmerung für das Drama verwendet werden, so mußte die Handlung mit dem Ring in die Götterdämmerung und in die sie herbeiführenden großen Weltereignisse (ob. S. 23) eingefügt, nicht aber durfte die Götterdämmerung in die Handlung mit dem Ring hineingezwängt werden. Die Götterdämmerung ist das größere, schwergewichtigere, die Handlung mit dem Ring das kleinere, leichtere Ereigniß; der kleine Planet kann

Digitized by Google

nicht den großen Centralkörper anziehen und sich unterordnen, sondern nur das umgekehrte Verhältniß ist das mögliche und richtige. Man könnte nun zwar auf den Gedanken kommen, es sei Wagner selber nicht eigentlich ernst mit dieser seiner Götterdämmerung, sie habe bei ihm mehr die Bedeutung eines Motivs, welches das Ganze großartig abschließen soll; man könnte auf diesen Gedanken kommen: denn bei der unter seiner Leitung vorgenommenen Aufführung durfte die Götterdämmerung nur ganz von ferne sich zeigen in der Gestalt eines über Walhalla sich breitenden röthlichen Scheins, und dieser Schein selbst machte nichts weniger als den furchtbaren Eindruck des Aufgehens der ganzen Götterherrlichkeit in Feuer und Flammen, vielmehr eher den Eindruck einer Verklärung derselben, einer (nachdem die Schuld des Rings durch Siegfried's Tod gesühnt, Alberich's Macht gebrochen und durch die Rückkehr des Rings an seinen ursprünglichen Ort die Harmonie der Welt hergestellt ist) die Götterburg umziehenden, wie der Regenbogen nach der Sintfluth wieder Frieden verkündenden Glorie. Allein — man würde sehr irren, wenn man die Götterdämmerung als so böse nicht gemeinten Schlußeffekt ansehen wollte. Das ganze Drama arbeitet fortwährend und mit steigender Energie auf das Ende der Götter los; immer und immer wieder wird es vorausverkündet; schon in der „Walküre" (S. 149), wie Alberich den grimmen Hagen in die Welt sendet,

Digitized by Google

gibt Wotan Alles verloren und sehnt „das Ende" mit ungeduldiger Leidenschaft je bälder desto besser herbei; auch Brünnhilde spricht gerade auf der höchsten Stufe ihres Glücks (S. 332) die Worte: „lachend lass' uns verderben, lachend lass' uns zur Grube geh'n." Ein dämonischer Selbstvernichtungsdrang hat Wotan und die Seinen ergriffen, seit sie durch die Schuld, in die sie sich verstrickten, den Frieden mit sich und das Vertrauen auf sich und den glücklichen Fortbestand der Dinge verloren haben. Wer Gewalt und Trug übt, untergräbt seine eigene Existenz, hat keinen festen Boden mehr, er muß stets nach neuen Stützen suchen, um sich zu halten, findet aber keine, weil er nur mit schwacher Kraft dem rächenden Gange des Schicksals sich entgegenstemmt, und er ersehnt sich daher zuletzt selbst das Ende: das ist an sich eine ganz gute und große Wahrheit; aber in der Art, wie es von Wagner geschehen ist, konnte sie nicht veranschaulicht werden; um die Götterdämmerung glaubhaft zu machen, hätte viel tiefer und weiter gegriffen, hätte ein umfangreicherer und schwererer Kumulus von Schuld den Göttern an den Hals gehängt werden müssen, da sie nicht so leicht hinfällige Wesen sind und der Ringfrevel nicht sehr hoch bedeutend ist. Also: Etwas fehlt der Wagner'schen Dichtung, so weit sie Götterdrama ist, die richtige Proportion zwischen Schuld und Schicksal, zwischen den Ursachen und den Fol-

Digitized by Google

gen; die Götter erleiden mehr als sie, sofern sie Götter sind, erleiden können, und sie erleiden mehr als sie nach Dem, was sie gethan, erleiden sollten. Und noch ein Tadel ist Folge hievon: Wagner hat eine willkürliche Umformung eines Stoffs unternommen, welcher mit zu festen Zügen in die Geschichte der Religion und des Mythus eingeschrieben ist, als daß ein moderner Poet ihn verändern könnte, ohne dadurch nicht jenem Stoffe, sondern seiner eigenen Dichtung zu schaden. Beseitigt könnte allerdings der ganze Uebelstand noch werden, wenn nämlich etwa im Anschluß an das oben S. 41 („Walküre" S. 144) Erzählte ausgesprochen würde, daß Wotan durch Hetzen der Menschen zu Kampf und Streit seine Herrscherpflicht verletzt habe, indem er allerorten schlimme Leidenschaften entfesselte, worauf dann auch später, im ersten Aufzug der „Götterdämmerung" und in Brünnhilden's Schlußrede, wieder Bezug genommen werden konnte. Glaubhaft endlich muthet auch das nicht an, daß mit dieser „Götterdämmerung" die Götter überhaupt aus der Welt verschwinden und die Menschen ihre Erben werden sollen; das klingt etwas altbuddhaistisch, etwas modernpantheistisch und harmonirt ganz und gar nicht mit dem Gedankenkreise, dem Wagner sein ganzes dramatisches Gebäude entnahm, mit dem Gedankenkreis des altgermanischen Mythus. Auch das ästhetische Bedenken, daß der Ring ein zu unbedeutendes Ding ist für die un-

Digitized by Google

geheuren Folgen, die der Dichter an ihn hieng, ist nicht ganz zu beseitigen; die Sage ist hier vorsichtiger und gemäßigter (ob. S. 26); doch muß man es auch nicht zu schwer damit nehmen: das Ringmotiv wird im Verlaufe der großen Handlung fort und fort durch weitere, menschlichsittliche, nicht mehr mystischmagische Motive (Liebe, Herrschsucht u. s. f.) ergänzt und ebendamit durch sie so weit zur Seite geschoben, daß man nicht mehr Alles auf dasselbe reducirt und somit an ihm keinen Anstoß mehr nimmt; und außerdem ist ja der Gold- und Herrschaftsring zugleich Symbol der äußern Güter überhaupt, an denen das Herz am meisten hängt, obgleich kein Segen in ihnen ist; als solches kann er recht wol eine sehr wichtige Rolle spielen.

Wie steht es nun mit den übrigen Einwürfen, welche man gegen Wagner erhoben hat?

Was ist es einmal mit Siegfried? leidet er nicht auch viel zu viel? soll er, der ohne böse Absicht sich des Ringes bemächtigte, soll er auch an dem Fluche desselben zu Grunde gehen? und ist die Art und Weise, wie er wirklich durch ihn in's Verderben stürzt, nicht abscheulich-gräßlich, indem er durch ein Zaubertränklein Brünnhilden untreu und dadurch Opfer ihrer Rache wird? ist es insbesondere nicht ein zu furchtbar schmerzlicher Anblick, wenn wir diesen Siegfried mit dem Tarnhelm auf dem Haupte und vor dem Gesichte Brünnhilde angreifen und niederzwingen sehen, sie, die kurz zuvor

Digitized by Google

sich ihm zu eigen gegeben und ihm das seligste Glück bereitet hatte?

Hier liegt die Sache nun doch etwas anders als bei den Göttern. *Einmal ist Siegfried von Schuld nicht frei*, er verübte Gewaltthat und List gegen Brünnhilde, als er sie durch den Tarnhelm für Gunther zu gewinnen unternahm; *und für's Zweite ist es kein außerhalb der Verhältnisse der menschlichen Dinge liegendes*, sondern ganz natürlich menschliches *Schicksal*, daß er um sein Lebensglück und um sein Leben selbst durch fremde Tücke sich betrügen läßt und betrogen wird. Ob dieß nun an den Ring geknüpft und durch Zauberei in's Werk gerichtet wird, das macht nichts mehr aus. Daß Siegfried als der Kühnste der Kühnen den Ring gewinnt, und daß er von dem schleichenden Zwergegezücht um dieses Kleinod beneidet wird, ist ein ganz natürliches Motiv, nachdem einmal der Ring da ist und alle Welt dazu reizt, sich seiner zu bemächtigen; daß der Ring *ihm* verderblich wird, ist nicht zu stark; die Götterwelt kann nicht durch den Ring zu Grunde gehen, wol aber kann es ein Mensch; und daß die Betrügung Siegfried's um sein Lebensglück durch Zauberei geschieht, steht im Einklang mit der sonstigen Rolle, welche das Zauberwesen im Stücke spielt, und welche auch Wagner demselben zutheilen durfte, ja mußte, wenn er dem altgermanischen Vorstellungskreis treu bleiben und ihn uns vergegenwärtigen, sowie, wenn er von

Digitized by Google

dem Element des übernatürlich Wunderhaften den für sein Drama geeigneten Gebrauch machen wollte.

Das Bedenken endlich, ob man sich erbauen könne an der Masse auch sonstiger Gewaltthaten, Ränke und Frevel, die das Ganze durchziehen, dieses Bedenken erledigt sich einfach: Solches kann auch dargestellt werden und ist von vielen Andern dargestellt worden; aus idyllisch schuldlosen Charakteren baut sich kein Drama auf, und schon das Nibelungenepos ist des Truges und der geheimen Künste, wie der schrecklichsten Gewaltthaten über und über voll, ohne deßwegen uns unwerth zu sein. Als unbedingt peinlich bleibt übrig nur die Zusammenführung Siegmunds und Sieglindens; in der Sage ist Sieglindens Hingabe an Siegmund (ob. S. 29) immerhin befriedigend motivirt durch ihre heroisch zum Aeußersten greifende Absicht, vom Tapfersten Aller, der ihr Bruder ist, Söhne zu gewinnen zur Rache für die Ermordung des Vaters und für die schauderhafte Hinschlachtung der übrigen Brüder, Kindesblut soll Vaterblut, Bruderblut soll Bruderblut sühnen, und nur sie fehlt, Siegmund nicht, da er nicht weiß, daß er mit seiner Schwester zusammen ist; hier aber ist es lediglich und beiderseitig Liebesleidenschaft und dahinter Wotan's berechnende List, was die Geschwister zusammenbringt. Auch bei Wagner mußte Sieglinde bessere, weniger moderne Gründe haben, Hunding zu verlassen, als er sie ihr beilegt, und unbewußt, nicht bewußt mußten die Geschwister

Digitized by Google

sich vereinen; Siegfried entsproß ihnen doch. Dagegen ist hinwiederum zu Wagner's Gunsten zu beachten: das sich so weit ausspinnende Element der Intrike führt auch manche heitere Scenen mit sich, die man auf der Bühne überall gerne sieht; was anderen Theaterdichtern gestattet ist, kann auch Wagner für sich in Anspruch nehmen. Sodann liegt aber auch etwas das sittliche Gefühl durchaus Ansprechendes darin, daß alles Vergehen seine Strafe findet; die schöne Idee der altgermanischen Religion, daß an Treue gegen Vertrag und Recht Alles hängt, leuchtet überall durch, wenn immerhin in schaurig blutrothem Flammenschein. Auch die Versöhnung mit allen Schrecknissen fehlt am Schlusse nicht; das Wahrhaftige und Edle der Persönlichkeit Siegfried's strahlt, wie er am Ende mit allem Aufgebot von Niederträchtigkeit gemeuchelt daliegt, es strahlt gegenüber dieser Niederträchtigkeit so stark, so unerschütterbar, so Alles neben ihm zu verächtlichem Nichts hinabdrückend hervor, daß man doch mit dem erhebenden Gefühle davongeht: Wahrhaftigkeit und Adel der Natur können immerhin der neidischen Tücke des Rohen und Gemeinen zum Opfer fallen — denn „das Niederträchtige, es ist das Mächtige" —; aber eben nur durch das Niederträchtige kann das Wahrhaftige und Edle untergehen, nur Dieses ist ihm feind, und nur Dieses mißbraucht die Arglosigkeit, diesen schönsten Schmuck des wahrhaftigen und edlen Gemüths, zu tückischem Hinter-

Digitized by Google

halt; angefallen und gefällt werden durch das Niederträchtige, das ist die Ehre, der Triumph des Tüchtigen und Vortrefflichen. Daß überhaupt Siegfried eine prächtige Schöpfung Wagner's, eine treffliche Spiegelung seiner Ideen von naturhaft ächtem Menschenthum (und Germanenthum) ist, sollte man nicht vergessen.

Daß die Götter nicht besser sind, als sie sind, daß sie so traurig als möglich sich benehmen und in Folge hievon in schwere Nöthen gerathen, kann allerdings das Herz nicht höher schlagen machen u. s. f.; allein das gerade erhöht den ethischen Eindruck, daß wir sehen: auch sie sind gebunden an Gesetz und Recht, auch sie dürfen sich nichts erlauben, was nicht gut ist, sich nichts herausnehmen, was ihrer Willkür schmeichelt; und so übermäßig menschenähnlich sie sich auch gebaren, verlöschen kann Dieses das Interesse an ihnen nicht; im Gegentheil, sie stehen uns, abgesehen davon, daß sie die Götter unsrer Vorfahren sind, eben dadurch näher, daß sie uns gleichen, daß sie empfinden, fühlen, begehren, um's Dasein kämpfen, wie wir; ja selbst ein gewisses Mitleid klingt in uns an, wenn wir sehen, wie Irrthum und Eigenwille mit ihren traurigen Folgen selbst bei diesen hohen Wesen Platz greifen und ihnen — insoweit lassen wir uns die „Götterdämmerung" schon gefallen — den Besitz und Genuß ihrer Herrschaft unrettbar verkümmern und verderben.

Digitized by Google

Wie ist es nun aber weiter mit dem Vorwurf allzugroßer *Länge und Breite*?

Es ist hier gleich von vorne herein zu bemerken, daß dieser Vorwurf eigentlich nicht das Drama, sondern die Musik trifft, d. h. die Behandlung der Singstimmen, sofern diese allerdings, wie wir sehen werden, von der Art ist, daß sie große Partien des Ganzen als allzugedehnt erscheinen läßt. Das Drama als solches ist zwar um ein Gutes umfangreicher, als Aeschylos' Trilogie Oresteia; aber es zerfällt nicht wie diese in drei, sondern in *vier Einzel-Dramen*, und für jedes derselben ist ein eigener Tag bestimmt, so daß auf keines eine zu lange Zeit kommt. Man hat bereits vorgeschlagen, das Wagner'sche Werk sollte einer Kürzung unterzogen werden; mit diesem Vorschlag könnten wir uns nur an einzelnen Stellen befreunden. *Gerade das ist schön*, ist außerordentlich wolthuend an dem Werke, daß wir nicht in irgend eine aus irgend welchem Zusammenhang fragmentarisch-willkürlich herausgerissene Situation hineinversetzt werden, sondern *die ganze große Geschichte* von ihren ersten Anfängen an in vollständigem Verlauf sich vor uns entfaltet und entwickelt; es ist ein Werk, welches die „breite" Ausführung und dadurch die helle Klarheit des Epos vereinigt mit dem unaufhaltsam vorwärts drängenden Gange des Drama's, wie Solches gerade in den größten Werken des Aeschylos, sowie in mehreren großen von Shakspeare

Digitized by Google

vorkommt, weil die Stoffe derselben diese und keine andere Behandlung verlangten; wir bleiben über nichts im Ungewissen, wir werden nicht gehetzt und gescheucht, sondern in vollem Behagen nach und nach, Schritt vor Schritt mit Allem bekannt gemacht. Es ist wahr: eines der vier Dramen, die „Walküre", leidet an allzu breiter Ausführung in den über Gebühr ausführlich gehaltenen und manches schon Gesehene wiedererzählenden Unterredungen Wotan's mit Brünnhilde; allein was hier in Bezug auf breite Ausführung zu viel gethan ist, wird in den zwei letzten Dramen durch die sich hier Schlag auf Schlag entfaltende Fülle anziehender Scenen und Aktionen reichlich wieder gut gemacht.

Aber, heißt es, wird nicht auch in diesen zwei letzten Dramen die Handlung ungebührlich verlängert und verlangsamt durch den Umstand, daß Götter und Geister fortwährend in der Art auftreten, daß sie die Entwicklung der Geschichte Siegfried's fort und fort unterbrechen mit Zwischenscenen, welche entbehrlich wären? Kaum hat Wotan im ersten Akte des „Siegfried" das Vorgehen des Heldenjünglings gegen den Drachen eingeleitet (ob. S. 45), so erscheint er im zweiten Akte noch einmal in einem Gespräche mit Alberich, das zum dramatischen Fortgange nicht viel beiträgt, sondern uns fast blos darüber belehrt, daß Alberich den Drachen fortwährend umschleicht, um den Hort wieder zu gewinnen; und kaum ist dieses Gespräch vorbei, so

Digitized by Google

kommt ein zweites Gespräch Alberich's mit Mime über den Hort, das abermals uns blos von Alberich's Gier nach dem Schatze in Kenntniß setzt. Kaum hat sich am Schluß des zweiten Akts Siegfried der Stimme des Waldvögeleins folgend auf den Weg gemacht, um die feuerumwallte Jungfrau auf der Felsenhöhe zu suchen, so wird beinahe die ganze erste Hälfte des dritten Akts ausgefüllt erstens mit einem Gespräch zwischen Wotan und der von ihm an die Oberwelt heraufberufenen Weisheitsgöttin Erda, welches uns blos darüber belehrt, daß auch Erda keinen Rath mehr weiß und Wotan daher jetzt fest entschlossen ist von seinem Götterſitz zu weichen und all sein Erbe dem wonnigen Siegfried zu lassen, und zweitens mit einer Begegnung zwischen Wotan und Siegfried selber, des Inhalts, daß Wotan, wie wenn es ihn reute, Siegfried so mächtig werden zu lassen, ihm den Weg zu Brünnhilden versperren will, Siegfried aber ihm mit seines Vaters Schwert den Speer zerschlägt zum symbolischen Zeichen, daß es mit Wotan's Weltherrschaft unwiederbringlich zu Ende ist. Das vierte Drama, „Götterdämmerung", beginnt mit einem Wechselgesang der Nornen, aus welchem wir erfahren, daß die Götterdämmerung im Anzug und Wotan auf sie gefaßt ist. Nachdem Siegfried und Gunther abgefahren sind, um Brünnhilde für diesen zu gewinnen, kommt zu letzterer ihre Schwester, die Walküre Waltraute, herangestürmt und bittet

Digitized by Google

sie den Ring den Rheintöchtern zurückzugeben, um das Ende der Götter dadurch noch abzuwenden, was aber Brünnhilde verweigert. Am Anfang des zweiten Akts kommt Alberich in nächtigem Dunkel herauf zu seinem vor der Gibichungenhalle schlafenden Sohne Hagen, weckt ihn und fordert ihn auf, ja gewiß des Rings sich zu bemeistern und zu diesem Behuf Siegfried zu verderben, und der dritte Akt beginnt mit einer Zwiesprache zwischen Siegfried, der sich auf der Jagd allein an den Rhein verirrt hat, und den Rheintöchtern, die ihn um Zurückgabe des Rings bitten und im Falle der Weigerung ihm seinen gewissen Tod voraussagen, was nun aber die Folge hat, daß Siegfried, weil er sich nicht drohen lassen will, den Ring behält, den er ihnen schon zu schenken bereit gewesen war. Dieß die vielen Zwischenscenen. Allein: wer sieht nicht, daß es sehr kurzsichtig ist, das wiederholte Hereintreten der Götter und Geister in die Handlung zu tadeln? Die Götter und Geister sind auch in den zwei letzten Dramen noch Theilnehmer und Betheiligte der Handlung; also müssen sie auch als solche erscheinen, und daß sie zu oft erscheinen, läßt sich nicht durchaus behaupten; allerdings das Gespräch Wotan's mit Erda und den Wechselgesang der Nornen könnte man entbehren. Der vergebliche Versuch Waltraute's, Brünnhilde zur Zurückgabe des Rings zu bewegen, ist ganz und gar nicht überflüssig; er zeigt

Digitized by Google

uns durch sein Mißlingen noch einmal recht tragisch, welcher Fluch sich an alles Aeußere heften kann, das man nicht fahren lassen zu können meint, und er theilt auch Brünnhilde die Schuld zu, welche sie auf sich haben muß, wenn ihre gleich folgende Vergewaltigung durch Gunther-Siegfried und ihr Untergang am Schluß gehörig vorbereitet sein soll. Die Ermahnung Alberich's an Hagen ist ein trefflich wirkendes und den schauderhaften Frevel des Siegfriedmords trefflich vorbereitendes Nachtstück und durch Beides eine der eindrucksvollsten Scenen der ganzen Dichtung. Die Warnung Siegfried's durch die Rheintöchter läßt uns noch einmal des Helden Rettung hoffen und verstärkt durch die Vereitlung dieser Hoffnung den schmerzvollen Eindruck seines unabwendbaren Untergehens. Ferner ist zu bemerken, daß mehrere dieser Götter- und Geisterscenen zur richtigen Fortführung der Handlung beitragen als Zwischenauftritte, wie man sie nun eben im Drama nothwendig hie und da bedarf, um einzelne Hauptsituationen, die der Zeit nach von einander entfernter sind, durch Episoden von einander zu sondern. Und auch noch etwas Anderes wird durch diese episodischen Zwischenscenen erreicht: die in den zwei letzten Dramen so rasch und reich sich fortentwickelnde Handlung bekommt durch diese wie Entreakte in sie hereintretenden Götter- und Geistererscheinungen eine ächt künstlerische Gliederung, welche die Hauptstadien

Digitized by Google

der Gesammthandlung gehörig auseinanderhält, indem sie Pausen zwischen sie einschiebt, durch die der Fortgang klarer und ruhiger wird; „die immer fließend gleiche Reihe wird rhythmisch abgetheilt", so daß wir ihr leichter folgen und nicht verwirrt werden durch allzu bunt und eilig einander ablösende Bilder. Wird nun hiedurch der Fortgang stets wieder aufgehalten, gehemmt, „retardirt", so ist auch Das ganz recht. Es ist vollkommen richtig, daß das ungeheure Weltdrama nicht in kleinlichem Eilschritt, nicht nach dem Kanon gegenwärtigen Kunst- und Musikgeschmacks „mach' daß Du fertig wirst" heruntergehetzt und abgehaspelt wird, sondern in gemessen langsamem, feierlich bedachtvollem Gange sich heran- und weiterwälzt.

Nicht zu leugnen dagegen ist Dieses, daß im Einzelnen zu viel geredet wird, mehr als das Musikdrama es gestattet. Wagner hat in dieser Beziehung aus allzugroßem dichterischem und wortbildnerischem Eifer die Grenze zwischen Musik- und Rededrama nicht immer eingehalten; er hat das einmal sogar selber zugestanden, indem er für die musikalische Ausführung die Schlußrede der Brünnhilde, welche die Moral der ganzen Handlung zieht (ob. S. 49 f.), gestrichen hat (worüber er sich näher äußert in seinen gesammelten Schriften VI, S. 361 f.); hätte er das nur auch sonst (z. B. in der Strafrede Wotan's an Brünnhilde, „Walküre" S. 190) hin und wieder gethan! Vor Allem aber ist Wagner

Digitized by Google

seines Satzes, daß das Musikdrama nicht zum Verstande, sondern zum Gefühle spricht, hingerissen von dem Streben ein altgermanisches Götter- und Heldendrama in vollständigster Ausführung zu geben, dadurch uneingedenk gewesen, daß er allzuviel des blos „Verständigen", d. h. allzuviele Partien, in welchen theils erzählt, historisch referirt, theils gedankenmäßige Reflexionen ausgesprochen werden, beigegeben hat; in großer Breite tritt das historische Element z. B. auf in der ersten Unterredung zwischen Wotan und Brünnhilde, „Walküre" S. 142—150, das reflektirt gedankenmäßige z. B. in Wotan's Unterredung mit Fricka, „Walküre" S. 130—138, in seinem Gespräch mit Mime, „Siegfried" S. 229—236, in Siegfried's Monolog vor der Tödtung Fafner's S. 274 f. In einem Wortdrama nähmen sich diese Abschnitte ganz gut aus, für ein Musikdrama aber sind sie in Wahrheit nicht geschaffen. Ja man muß geradezu sagen: das ganze Werk ist durchschnittlich ebensosehr Wort- als Musikdrama. Man könnte Wagner's Nibelungenring größtentheils auch ohne Musik aufführen, und er würde auch so einen gewaltigen Eindruck machen. Hie und da müßte die Rede allerdings in Gesang übergehen, etwa so, wie dieses in der hellenischen Tragödie der Fall war, und auch die Rede selbst bedürfte einer gewissen Umgestaltung für das Wortschauspiel; aber auch das wäre leicht, es wäre dazu hauptsächlich nur eine andere

Digitized by Google

Rhythmisirung und Metrisirung erforderlich, da diese, wie wir gleich sehen werden, eine für das Wortdrama allzu bewegte ist.

Die Sprache des Gedichts stellt nun allerdings gerade und hauptsächlich in Betreff der Rhythmisirung und Metrisirung einen ungemeinen Fortschritt gegenüber allen bisherigen „Operntexten" dar. Der rasch bewegte Gang der Worte und der schnelle Ablauf der kurzen Verszeilen bringen eine Leichtigkeit und einen Schwung in das Ganze, in Folge welcher es gleichsam schon von selber im Takte tönt und klingt und, wenn man sich darein eingelebt hat, schon bei bloßem Hören und Lesen einen musikalisch-poetischen Genuß gewährt. Gleich vorzüglich ist die Kraft, welche Wagner durch gemessenste, allen Ueberfluß unnöthiger Redetheile streng ausscheidende Gedrängtheit des Sprachausdrucks erreicht hat. Endlich gibt die stete Verwendung des Stabreims, sofern sie die Worte durch Gleichheit des Stammes und Klanges fortwährend mit einander verkettet, der Textdichtung eine Gedrungenheit und eine Gediegenheit des Zusammenhaltes, welche zum kräftigen Charakter der Rede gleichfalls wesentlich beiträgt, sie vor aller Mattigkeit und Alltäglichkeit des Ausdrucks bewahrt und zur ernsten heroischen Stimmung der Dichtung vortrefflich paßt. Einzelne Künstlichkeiten von leider ziemlicher Zahl, theils durch den Stabreim, theils durch den oft allzu kühn und eifrig

Digitized by Google

sprachbildenden Drang des zu sehr seine eigenen Wege gehenden Wortdichters veranlaßt, heben dieß Alles nicht auf und fallen hauptsächlich nur am Anfang des „Rheingoldes" unangenehm in's Ohr (Wagalaweia u. s. w.). Nur zwei Dinge sind sehr vom Uebel: einerseits eine höchst unideal naturalistische Manier in Ausbrüchen sinnlicher Leidenschaft, in Scheltreden, Kraftphrasen und Interjektionen, wie z. B. die Walkürenschreie, die Heiaho Siegfried's, und andererseits ein Uebermaß germanistischer Gelehrsamkeit, altgermanisirender Wortbildungen und Wendungen, das einen Dilettanten in Lexikologie und Etymologie, nicht aber einen Dichter und vollends nicht einen Tondichter ziert, und Wagner's Poesie einen peinlich pedantischen Beigeschmack gibt. Abgesehen aber von diesen Bedauerlichkeiten darf er sich rühmen, in die Tondramendichtung statt schleppenden oder doch unbedeutend matten Wesens und hohlen Klingklangs kräftiges sprachliches Leben, dichterische Regung, künstlerischen Stil, männlichen Charakter gebracht zu haben.

Weit aufgewogen wird in jedem Falle Alles, was an der Wagner'schen Textkomposition theils zu trockenverständig, theils zu künstlich und gelehrt, theils zu naturalistisch unedel erscheint, durch die großartige Poesie, welche das Werk in seiner Gesammtanlage durchdringt. Sind die Götter des Drama's traurige Götter, nun Götter sind sie doch, Götter, die nicht in engprosaischen

Digitized by Google

Menschenverhältnissen stecken, sondern auf der großen Weltbühne auftreten, die Schicksale der ganzen Welt in ihren Händen tragen, nicht um kleine Dinge zanken, sondern um unermeßlich wichtige Angelegenheiten unter sich und mit Andern kämpfen. Auch die äußere Scenerie ist durchaus eine poetische. Wir stehen vor und in der großen Natur; in ihr, unter freiem Himmel, in den Gründen der Erde, in den Tiefen der Gewässer, in Wäldern, Einöden, Gebirgsschluchten, auf Felsenhöhen, in Nebel und Nacht, wie in hellem Sonnenschein, spielt die Handlung; Wolken und Wolkenzüge, feurige Lohen, flammende Blitze, krachende Donnerschläge begleiten ihre großen Augenblicke. Und wenn endlich der Schauplatz sich verengt, wenn endlich die Halle der Gibichungen am Rheine sich uns öffnet, wenn wir da die wolbekannten Gestalten Gunther's, Hagen's und ihrer Genossen vor uns erblicken, da empfinden wir, gerade weil wir so lange in der großen Welt umhergeführt wurden, nur mit innerster Freude den Genuß, aus dem weiten Universum nun auch zum heimisch Menschlichen zurückgeleitet zu werden und an Dem, was innerhalb dieses vertrautern Kreises des Daseins geschieht, uns betheiligen zu können, ohne daß wir aus der poetischen Stimmung heraus vertrieben würden, da die Poesie der Ereignisse, der Verwicklungen, der Katastrophen gerade hier zum höchsten Grade des Spannenden und Ergreifenden ansteigt. Diese hochpoetische Haltung

Digitized by Google

des Ganzen faßt von Anfang bis zu Ende die Phantasie so lebendig, so befreiend, so zum Unendlichen erweiternd an, daß man, im romantischen Zauberland der Fabel lebend, selbst bei Demjenigen, was für sich selber betrachtet ermüdende Längen zeigt, wünscht, es möge dauern und bleiben, da es immer noch Zeit genug ist, zur Enge und Dürftigkeit der wirklichen Welt zurückzukehren.

Die Musik.

Wie verhält es sich nun aber endlich mit der Hauptsache, mit der musikalischen Komposition des Nibelungenrings?

In musikalischer Beziehung weigert sich der Tondichter Wagner uns nach Einer Seite hin denjenigen reinen und ungetrübten Vollgenuß darzureichen, den wir hoffen; wenn er an Gedanken- und sonstigem dem Wortdrama sich zuneigenden Inhalt zu viel gibt, so gibt er im musikalischen Aussprechen desselben, im Gesang, weniger, als wir zu wünschen und zu fordern das Recht zu haben glauben.

Wagner's Theorie ist in Betreff der Tondichtung folgende. Die Musik und insbesondere der Gesang soll im Musikdrama Mittel des dramatischen Ausdrucks sein; der Gesang soll daher nicht irgendwie selbstständig musikalisch, sondern blos dramatisch sein, er soll

Digitized by Google

den Worten des Drama's von Silbe zu Silbe folgen, damit das von den Personen Ausgesprochene zu Gehör kommt und so der Hörer dem dramatischen Fortgang der Rede, wie im Wortdrama, folgen kann und in diesem Verfolgen des Geredeten durch nichts gestört, in demselben durch nichts aufgehalten, von demselben durch nichts abgelenkt wird. Selbstständig musikalische Gesangformen, wie die liedartige Melodie, die Arie, das Duett, Terzett und dergleichen, gehören nicht in das Drama hinein; auch der Chor nur in sehr bedingter Weise; denn in diesen Gesangformen wird das rein Musikalische so zum Selbstzweck gemacht und nimmt so großen Raum ein, daß der dramatische Ausdruck darunter leidet oder auch geradezu verloren geht, während doch im Drama nur eben das „Dramatische" Selbstzweck sein kann und daher dieses die Herrschaft über das Musikalische haben muß. Die Melodie im Musikdrama darf somit nicht Liedmelodie sein, welche musikalisch, und darum auch ohne Text gehört, wirkt und anzieht, sondern sie darf nur Sprechmelodie sein, welche lediglich darauf ausgeht, den Text in deklamatorischer Weise des Gesangs, ungefähr so, wie schon früher das „Recitativ" es that, vorzutragen, und die einzelnen Personen dürfen nicht oder nur in ganz besonderen Fällen zusammensingen, sie haben nach einander zu singen, wie im Wortdrama zuerst der Eine und dann der Andere spricht, ein Zusammensprechen Mehrerer dagegen zu gleicher Zeit in ihm nur ganz

Digitized by Google

ausnahmsweise vorkommen kann. Der dramatische Gesang soll sich nun allerdings nicht darauf beschränken, die Worte hörbar zu machen, er soll, wie alle Musik, zum Gefühl sprechen, er soll „gefühlvoll vorgetragene Rede" sein, er soll durch die Art und Weise des melodischen Tonfortgangs und der harmonischen Modulation, durch die Art und Weise des Rhythmus, durch das Zeitmaß das Gesprochene „nach der Seite seines Gefühlsinhalts so wiedergeben, daß die von ihm ausgedrückte Empfindung die Theilnahme des Hörers anregt; für sich aber, als reine Melodie, darf er keine Aufmerksamkeit erregen" (Wagner, drei Operndichtungen, S. 158 f.).

Diese Theorie hat Wagner im Nibelungenring wenigstens durchschnittlich streng durchgeführt. Um den dramatischen Ausdruck nicht durch Aufmerksamkeit erregendes Sichgeltendmachen des Melodischen als solchen zu stören, legt er (durchschnittlich) seinen Personen einen Sprechgesang in den Mund, der sich vom Sprechen selbst blos dadurch unterscheidet, daß die Töne, in welchen sie singend sprechen, nicht ihnen (den Darstellern) selbst überlassen werden (wie den Wortschauspielern), sondern ihnen vom Componisten so, wie er es als dramatisch passend erachtet, vorgezeichnet sind. Melodiöse Tonfolge im eigentlichen und gebräuchlichen Sinn des Wortes „melodiös" ist nicht vorhanden; blos ein Tonwechsel wird erstrebt, welcher dem Singen die nöthige Mannig-

Digitized by Google

faltigkeit gibt und die Absicht hat, den Gefühlsinhalt des Gesungenen auszudrücken. Genauer ist es mit diesem Tonwechsel so. Da das Musikalische als solches fern gehalten werden soll, um nicht die Aufmerksamkeit auf dasselbe abzulenken, so wird der Tonwechsel im reinen Gegensatz zum musikalisch Melodiösen gestaltet, oder es wird Alles vermieden, was zum letzteren gehört, d. h. es wird vermieden musikalischer, musikalisch-natürlicher, musikalisch-verständlicher Zusammenhang oder Fluß der Töne, ohne welchen Melodie nicht ist, welcher vielmehr sie bewirkt und sie vom bloßen Herumgreifen und Herumspringen auf der Skala unterscheidet; statt zusammenhängenden Tonfortganges erhalten wir ein fortwährendes Hin- und Wiedergehen auf verschiedenen bald näheren, bald entfernteren Tonstufen, und zwar namentlich auf letzteren, auf weiten, hohen, erhöhten, überhöhten und wiederum sehr tiefen Intervallen, weil ja eben durch das Hinundhergehen auf weit von einander entfernten Tönen der Skala das Zusammenhängende oder stetig Fließende, das die Melodie ausmacht, beseitigt wird. Namentlich am Schluß größerer und kleinerer Sätze pflegen diese hoch hinauf und tief hinabgreifenden Töne sich aufzupflanzen, so daß es außer dem Fluß auch an der Abrundung der Tonreihen fehlt, welche zur wirklichen Melodie gleichfalls gehört (sei es am Ende der ganzen Melodie oder innerhalb ihrer am Ende der kleineren Perioden, aus denen sie sich aufbaut); musikalische

Digitized by Google

Abrundung können ja solche hoch hinauf oder tief hinab fahrende Endnoten nicht geben, sondern nur ein schroffes Abbrechen der Tonreihe, die mit ihnen zu Ende geht.

Diese Melodielosigkeit der Wagner'schen Melodie können wir nicht für das Richtige halten. Das Hin- und hergehen auf unzusammenhängenden Tönen und unabgerundet abgerissenen Tonreihen kann unmöglich die gerade von Wagner so energisch betonte Bestimmung der Musik erfüllen, daß sie zum Gefühl reden soll. In der Vokalmusik spricht zum Gefühl nur Melodie. Ein anderer Weg zum Gefühl zu sprechen, als melodischer, sei es liedartiger, sei es wenigstens der Liedmelodie noch verwandter, sie nicht völlig negirender Tonfortgang — und es gibt gar viele Zwischenstufen zwischen Liedmelodie und unmelodischem oder gar antimelodischem Tonwechsel — ist in der Vokalmusik weder möglich noch vorhanden. Es ist dieß eine einfache Nothwendigkeit: der unmelodische Tonwechsel unterscheidet sich von der melodischen Tonfolge dadurch, daß der erstere in Folge seines abspringenden Hinundhergehens die Form des Eckigen und Spitzigen hat und den Eindruck des Klaffenden und Klängezerzerrenden macht; dadurch ist ihm, wie auch bei der geometrischen Linien- und Figurenbildung der gleichen Art der Eindruck ein ähnlicher ist, eigen theils eine Bewegungslosigkeit und Leblosigkeit, ein Mangel an leicht fortführender und forttreibender Agilität,

Digitized by Google

ein stetes Stocken und Stoßen, theils eine unfügsame Starrheit und Härte, welche (wie schon bei so unzähligen Recitativen der alten Oper) dem Gefühle nichts gibt, sondern nur ermüdend und erkältend, nur peinigend und quälend auf das Gefühl wirkt. Wenn dann vollends, wie in unserem Drama, große lange Scenen in dieser melodielosen Manier halb abgesungen, halb abgesprochen werden, so überkommt einen allerdings ein Gefühl, aber nicht ein Gefühl, wie die Musik es hervorrufen soll, es überkommt einen das Gefühl traurig leerer Oede, weil man stets Musik hört und doch nur Musik, welche sich weigert wirkliche Musik zu werden, in wirklich musikalische Tonfolge einzulenken, wirklich musikalische Linie und Figur anzunehmen, ein wirklich musikalisches Bild dessen, um was es sich handelt, zu geben. Selbstverständlich ist zugleich dieß: wo das Ganze gefühllos ist, kann auch kein einzelnes oder besonderes Gefühl zum Ausdruck kommen und somit die von Wagner dem dramatischen Gesang zugewiesene Aufgabe, den Gefühlsinhalt des Gesprochenen so wiederzugeben, daß er die Theilnahme des Hörers anregt, nicht erreicht werden; Untheilnahme, nicht Theilnahme ruft melodieloser Gesang hervor.

Ein weiterer Uebelstand ist der, daß mit dieser Gesangsbehandlung alle vokalisch musikalische Charakteristik aufhört. Das stete Herumgreifen auf Tönen, welche nicht zu eigenartigen Tonfolgen sich ge-

Digitized by Google

stalten dürfen, bewirkt ein ewiges Einerlei, es ist ein abstraktes Töneversetzen, das es zu keiner sinnlich anschaulichen Darstellung des jeweiligen Inhalts bringt, nicht organisch aus diesem hervorwächst. Man hat von den betreffenden Partien des Wagner'schen Drama's mit Recht gesagt: „Einer singt wie der Andere, der Tugendhafte wie der Bösewicht, der Held wie der Feigling, das Maskulinum wie das Femininum; man könnte die Stimmen Aller mit einander vertauschen, so ähnlich sehen sie alle einander." Warum soll z. B. Wotan in seiner Art zu singen nicht einen gewissen, ihm charakteristisch eigenen Ton oder Klang, z. B. einen gewissen Ton oder Klang von Gotteswürde, haben gegenüber den tölpischen Riesen, gegenüber den kleinlicht verbissenen Zwergen? soll, ja darf er singen wie sie, schickt sich Das künstlerisch für ihn? Der alten Operschablone, wie sie sich in der Arie allerdings oft irrationell genug festgesetzt hatte, will Wagner entgehen, kommt aber in eine andere hinein; dramatisch-musikalischen Ausdruck will er schaffen, ertödtet aber eben Das, was er schaffen will, durch eine gefühl- und ausdruckslose, monoton uncharakteristische Recitation. Blos *den* Werth haben die Stimmen, mit welchen Wagner durchschnittlich seine Personen ausstattet, daß sie die *Leittöne* abgeben für die instrumentale Begleitung. Je lebensvoller aber diese ist, wie wir sehen werden, desto fühlbarer wird im Gegensatz dazu die Leblosigkeit des vokalen Elements; es entsteht ein

Digitized by Google

ähnlicher Eindruck wie wenn uns ein Gemälde vorgeführt würde, auf welchem alles Beiwerk in herrlichster Farbenpracht erschiene, die Menschen aber farblos, in bloßer und zudem eckigharter Umrißzeichnung. Wie ungeheuer hat doch Wagner dadurch verloren, daß er in dieser farblosen Weise singen läßt! welch' großes Feld zur Entfaltung des erhabensten Gesangstils lag ihm offen und er hat es nicht bebaut! Wie entlaubte Bäume, wie sterile Felsen, wie herzlose Automaten grinsen diese Wotan's uns an, statt durch Entfaltung einer ihrer würdigen Gesangesmacht und Gesangeswärme uns zu erfassen, uns zu ergreifen, uns in ihre Sphäre hinein und zu sich hinan zu ziehen.

Wir müssen jedoch noch weiter gehen, wir müssen der Wagner'schen Theorie entgegenhalten, daß sie ein künstlerisches Mißverständniß in sich schließt. Ihr Urheber hat sie in dem Satz zusammengefaßt: „Der Irrthum im Kunstgenre der Oper bestand darin, daß ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht war" (Wagner, Oper und Drama, I, S. 21), zum Mittel nämlich für reiche, über den Text in oft maßloser Ueberfülle von Arien, Chören, Ensemblestücken sich ergießender, ihn verschüttender und ertränkender Musikentfaltung. In jenem Satze Wagner's liegt ein Mißverständniß versteckt. Dasjenige im Musikdrama, was den Inhalt allein wirklich ausdrückt, ist das Wort

und die Handlung, oder Dasjenige, was die Personen sagen und was sie thun; die Musik kommt nur hinzu als Begleitung, welche nicht die Sache selbst ausdrückt, weil sie ja das gar nicht kann (da sie Ton, nicht Sprache ist), welche vielmehr den in Wort und Handlung schon vorliegenden Ausdruck mit Tongebilden umkränzt, die den Inhalt dessen, was geredet und gethan wird, nun auch musikalisch wiederspiegeln oder ihm einen zweiten Ausdruck, den musikalischen, beigeben. Diese musikalische Begleitung muß freilich den Inhalt ausdrücken; ein ernster Gehalt darf nicht in lustige, ein tiefer nicht in oberflächliche, ein unbedeutender nicht in erhabene Tongestaltung gehüllt werden, das ist ganz gewiß, darin hat Wagner namentlich Rossini gegenüber vollkommen Recht. Aber: der musikalische Ausdruck darf nicht verdünnt werden zu bloßer Wortrecitation; einmal ist dieß unnöthig, weil ja im Wort der Ausdruck der Sache selbst schon da ist, und für's Zweite wäre es verkehrt, den musikalischen Ausdruck nicht als wirkliche, ganze, volle Musik gestalten zu wollen. Die Musik ist nicht Logik, sondern eben nur Musik; wirkliche Musik muß es immer sein, was geboten wird; denn Musik, welche es nicht wirklich ist, kann man nicht hören, so wenig man eine Färbung, welche nicht oder noch nicht wirkliche Färbung ist, wie z. B. auf Farbe nur erst andeutenden Cartons, auf die Dauer sehen oder sie schon als Kunst-

Digitized by Google

leistung gelten lassen mag. Auch ein dramatischer Inhalt fordert wirkliche Musik, wie jeder andere; sonst ist wol ein Drama, aber kein Musikdrama da. Die Behauptung, daß musikalisch melodischer Gesang undramatisch sei, weil er die Aufmerksamkeit vom Dramatischen auf das Musikalische ablenke, ist irrig. Einmal im ganzen Nibelungenring singt Wotan begeistert melodisch, nämlich die Stelle: „Auf wolkigen Höhen wohnen die Götter: Walhall heißt ihr Saal; Lichtalben sind sie, Lichtalberich Wotan waltet der Schaär" („Siegfried" S. 234). Niemand wird sagen, daß dieser Stelle deßhalb, weil sie Melodie hat, der dramatische Ausdruck fehle. Bald nachher singt der sterbende Fafner die Worte: „Fafner den letzten Riesen fällte ein rosiger Held" sehr schön in durchaus stetig melodiös abwärts gehender Tonfolge; gerade darum aber wirkt diese Stelle auch dramatisch sehr bestimmt und sehr ansprechend. Oder, indem wir uns zu Werken anderer Komponisten wenden, drücken denn die Liebesarien, Hassesarien, Zornesarien, Schmerzensarien, Freudenarien, Gnadenarien der „alten Oper" Das nicht aus, was ihr Inhalt ist? drücken sie es nicht gerade dadurch aus, daß sie nicht dürftige Tonumrisse, sondern volle Tonergüsse geben? Eines thun sie allerdings: sie halten die Handlung auf, und Das ist es, was Wagner hauptsächlich gegen die Arie verstimmt; er glaubt, das Musikdrama müsse gerade so unaufhaltsam von einem Momente zum anderen fort-

Digitized by Google

eilen, wie das Wortdrama. Aber wo steht dieß geschrieben? Ist es wirklich wahrscheinlich, daß im Tondrama der Fortgang ganz derselbe sein müsse, wie im Wortdrama? ist es wahrscheinlich, daß zwei verschiedene Kunstgestaltungen dasselbe Stilgesetz haben? ist es wahrscheinlich, daß durch das Hinzutreten des Gesangs zum gesanglosen Wort gar nichts geändert wird in der Form des Drama's? Im Gegentheil: es ist dieß sehr unwahrscheinlich; dem bloßen Wort *folgen* wir mit dem logisch aufmerkenden Verstande, *sehen* ihm gleichsam zu und nach mit dem Auge des Verstandes, dem Gesange aber *lauschen* wir, aus ihm wollen wir Etwas heraus *hören*, das unser Herz ahnungsvoll trifft, erhebt, rührt, bewegt und unsere musikalische Phantasie durch eigenthümliche Tongestaltung und -Wendung anregend erfaßt. Und was das Aufhalten betrifft, so ist diesem keinenfalls zu entkommen: auch Wagner's Sprechgesang hält auf, ja er ist oft recht schleppend, weil er weder die geflügelte Raschheit des gesprochenen Worts noch den leichten Fluß des wahrhaft gesungenen an sich hat. Es mag allerdings nicht leicht sein, den stetigen dramatischen Fortschritt mit musikalischer Stimmführung zu vereinigen; aber die Schwierigkeit dieser Aufgabe entbindet den Komponisten nicht von dem Gesetz, daß er, wenn er Musik geben will, „wirkliche" Musik geben, der Stimmführung wirklich musikalische Beseelung einhauchen muß; wo Musik ist, kann nur Musik-, nicht Wortstil

Digitized by Google

der rechte sein. Es ist dieß so durchaus der Fall, daß selbst Opern, welche, wie die meisten italienischen, den Text und die Handlung nur als ein Gerüste behandeln, auf welchem der Bau liedartiger Gesangsmelodie aufgeführt wird, nicht nur ihres Eindrucks sicher, sondern auch des Namens eines Kunstwerks würdig sind, falls sie nur eine dem jeweiligen Inhalt in Stimmung und Form nicht widersprechende Musik darbieten. Und dann vollends diejenigen Opern, welche zwar auch volle Musik geben, aber dramatische Wahrheit mit ihr und durch sie erstreben! In diesen Opern ist allerdings das musikalische Element so reich ausgegossen, daß das dramatische ihm gegenüber einen sehr begrenzten Raum einnimmt, wie etwa am lebenden Menschen das Skelett ein weit kleineres Quantum von Masse darstellt, als der ganze mit Muskelsubstanz, Zellgewebe und Haut umkleidete, blühend strotzende Leib; aber das Dramatische ist in ihnen darum doch dem Musikalischen nicht aufgeopfert, sondern es wirkt auf dieses sehr wesentlich ein; eine Opernliebesarie ist doch etwas ganz Anderes als ein bloßes lyrisches Liebeslied, sie wird eine dramatische Bewegtheit, einen dramatischen Schwung und Glanz haben, wie sie das Lied als solches nicht haben dürfte, ein Opernterzett ist etwas ganz Anderes als ein Madrigal, das zu behaglichem häuslichem Vergnügen gesungen wird, es ist nicht lyrisch idyllisches und harmloses Wechsellied, sondern es ist dramatisch beseelter, dramatisch erregter

Digitized by Google

Wechselgesang. Und da somit die Musik wirklich dazu die Mittel in sich trägt, auch dramatische Musik zu sein, nicht blos lyrisches Lied und Wechsellied, so ist ein Drama, das von dieser Leistungsfähigkeit der Musik in der Art Gebrauch macht, daß das Dramatische durch gar zu vieles Singen nicht verschüttet und ertränkt wird, eine ganz normale, ganz existenzberechtigte Kunstgattung. Die Musik macht in einem solchen Drama nicht etwa fälschlich sich zum Zweck und die Handlung zum bloßen Mittel, sondern sie läßt sich nur nicht daran hindern, *ihre* Mittel vollständig zu entfalten in der Begleitung, welche sie der Handlung gibt. Daß es so ist, zeigt die Wirkung, der Erfolg; aus Iphigenie, Don Giovanni, Fidelio bringt man nicht blos musikalische Erbauung und Erquickung, sondern auch dramatische Anregung und Erhebung im höchsten Grade mit. Vom dramatischen Eindruck dieser Opern geht nichts verloren dadurch, daß sie volle Musik haben; im Gegentheil, er wird hiedurch blos erhöht; weil die Musik in ihrer Entfaltung nicht beschränkt ist, kann sie auch für's Dramatische Alles thun, was sie überhaupt vermag. Kurz: *es ist falsch, die bisher in Geltung gewesene Gattung des Musikdrama's als eine verkehrte zu bekämpfen und sie für vernichtenswerth zu erklären.* Sie geht allerdings von der Absicht aus, zu versuchen, was die Musik in voller Anwendung ihrer Kräfte auf einen dramatischen Stoff zu erreichen vermag,

Digitized by Google

sie will sehen lassen, wie die Musik einen dramatischen Stoff vollmusikalisch komponirend sich ausnimmt; aber sie erreicht ebendamit auch Das, zu zeigen, wie ein dramatischer Stoff vollmusikalisch komponirt sich ausnimmt. Ihr vorzuwerfen, daß sie das Dramatische dem Musikalischen aufopfere, wäre dasselbe, wie wenn man einem Dichter, welcher einen bis daher in bloßer kurzer Anekdoten- oder Legendenform vorhandenen historischen oder mythischen Stoff in volle dramatische Poesie umsetzt, den Vorwurf machen wollte, er mache jenen Stoff zum bloßen Mittel für seine poetische Kunst. Er will allerdings die Fülle seiner Kunst an diesem Stoffe zeigen; aber ebendamit, daß er dieses thun will, gibt er dem Stoffe die vollendet kunstgemäße poetische Gestaltung, der Stoff ist ihm nicht „Mittel", sondern Motiv, Material, und ebenso ist es beim (wahren) dramatischen Komponisten.

Allerdings folgt nun aus dem so eben Gesagten keineswegs, daß jedes Musikdrama so viel Musik haben müsse, wie die vorhin genannten Opern sie haben. Schon sie selber haben diese Fülle nicht überall, sie haben sie nicht in erzählenden Partien, in gesprächsartigen Scenen, bei Personen und Situationen, für welche melodischer Gesang oder gleichzeitiges Zusammensingen nicht das Passende wäre, kurz da, wo der Inhalt es anders verlangt. Aehnlich ist es in der Kirchenmusik, in der Oratorienkomposition, in Mendelsohn's sophokleischen Chören:

Digitized by Google

Recitation und sonstiger Sprechgesang tritt ein, wenn der Inhalt besser redeartig als nahezu oder völlig liedmäßig vorgetragen wird, Nacheinander der Stimmen tritt ein, wenn es dem Inhalte nach paßt, daß das Eine das Andere etwas singen läßt und ihm sodann antwortet u. s. f. Gerade so nun ist weiterhin auch Dieß möglich, daß es Musikdramen gebe, in welchen das Verhältniß vollends ganz das umgekehrte ist, d. h. in welchen Sprechgesang vorherrscht, Liedgesang aber und Ensemblegesang nur an einzelnen Stellen auftritt. Dieß wird dann der Fall sein, wenn der Inhalt vorherrschend von der Art ist, daß vorherrschender Sprechgesang für ihn das Rechte ist. Wenn in einem Musikdrama viele Erzählung und gesprächsartige Verhandlung, wenn in ihm vieles Verstandesmäßige vorkommt, oder auch Vieles, was melodiös gesungen nicht einfach, nicht gemessen, nicht streng genug sich ausnähme, dann ist Sprechgesang das Rechte, und somit ist Wagner's Nibelungendrama principiell nach ganz richtigem Grundsatz komponirt: es hat ja den Charakter eines viel Historisches und Verständiges in sich enthaltenden gesprächsartigen Verhandelns der Personen unter sich, und es steht ihm zudem als urweltlichem Götterdrama ein härterer, archaistisch herber Stil ganz wol an, wie er durch Beseitigung alles zu weich Melodiösen erreicht wird. Damit also hat Wagner Recht, daß er auch solche Musik-

Digitized by Google

dramen postulirt, Unrecht aber, wenn er sie für die einzige Gattung, die es geben soll, erklärt. Er nennt es einen selbstbegangenen Irrthum, daß er im Tannhäuser noch zu viel Liedgesang habe; in der That aber ist es kein Irrthum gewesen. Es gibt eben nicht blos Eine Gattung, sondern es gibt verschiedene Gattungen des Musikdrama's, je nach dem Inhalt. Es wäre lächerlich, die lebensfrohen Figaro's und Don Giovanni's, die empfindungsvollen Donna Elvira's und wie sie Alle heißen in starr melodielosem Sprechgesang auftreten zu lassen; aber es wäre ebenso schlimm, ein Thema, wie der Nibelungenring es ist, in die vorwagnerische Operform zu kleiden. Diese neue Gattung des Musikdrama's, die sein Nibelungenring repräsentirt, gefunden, erkannt und durchgeführt zu haben, das wird Wagner's unsterbliches Verdienst bleiben. Er hat damit zugleich eine Gattung des Musikdrama's von specifisch männlichem Charakter geschaffen; die frühere Oper war herrlich als Empfindungsdrama, die Wagner'sche thut zu ihr hinzu dasjenige Drama, welches auch das sprödere Element stramm vorwärts schreitender Handlung der Musik unterthan macht und Gestalten aus stärkerem, gedrungenerem, eisernerem Stoffe geformt, als man sie bisher hatte, in's Reich der Musik einführt. Wagner hat zugleich den sehr wichtigen Fortschritt gemacht, daß er die Manier des italienisch-französischen Recitativs, die stete

Digitized by Google

Unterbrechung des Sprechgesangs durch instrumentalisch ausgefüllte Pausen und das Dehnende und Steife, das hiedurch das Recitativ bekam, beseitigt hat. Schon im „Lohengrin" macht dieser kontinuirlich fortgehende Sprechgesang besonders in dem bekannten „In fernem Land, unnahbar euren Schritten" u. s. f. eine ganz gute Wirkung, und ebenso ist es in vielen Partien des Nibelungenrings. Aber zwei Mängel sind doch da, einmal, daß auch in solchen Partien, welche mit Recht Sprechgesang haben, dieser vielfach zu unmusikalisch, nicht mehr „wirkliche Musik" ist, und für's zweite, daß der Sprechgesang vielfach auch da sich hören läßt, wo er in Liedgesang übergehen, zum Liedgesang sich steigern sollte, weil es Partien sind, in welchen nicht mehr blos die trockenere Erzählung, das trockenere Gespräch, das trockenere Reden von verständigen Dingen vorherrscht, sondern das Gefühl sich inniger, wärmer, erregter äußert und somit in melodiöse Modulation sich ergießen sollte. Auch noch zwei andere Momente geben wir gerne zu. Wagner's Nibelungenring ist etwa sechsmal so lang, als Meyerbeer's Hugenotten; für ein so riesiges Drama können nicht überall Melodien erfunden und wollen solche nicht immer gehört werden; es genügt, daß sie an den Hauptpunkten hervortreten, wo das Gefühl einen ihm gemäßen Ausdruck verlangt, und daß der Sprechgesang nicht unmusikalisch ist. Und: wir begehren nicht sehr die altnor-

Digitized by Google

diſchen Götter und den Zwerg Alberich, insgeſammt Individualitäten des ſtarr gemüthloſen Eigenwillens, die Sprache des Herzens, die (eigentliche) Melodie, anſtimmen zu hören; wir ſind im Gegentheil zu der Anerkennung bereit, daß das Princip der Kongruenz der künſtleriſchen Form mit dem darzuſtellenden Inhalt es rechtfertigt, wenn dieſe Geſtalten auch muſikaliſch mit ſo viel Kälte und Härte ausgeſtattet werden, als es überhaupt die Muſik erlaubt. Nur jedoch auch Dieſes mit dem Vorbehalt, daß der Geſang der Götter um ihrer Hoheit und Würde willen das an ſich haben ſollte, was man ſtrengen Stil nennt. Das aber fehlt leider, weil das allzu vorherrſchend verwendete Herumgreifen und Hinundwiederfahren auf weitentlegenen und muſikaliſch disparaten Intervallen (welche natürlich am rechten Orte immer ihre Anwendbarkeit haben) dem Wagner'ſchen Göttergeſang keine Haltung und Gemeſſenheit verleiht.

Glücklicherweiſe hat ſich Wagner der Theorie zum Trotz doch hie und da zu melodieartigem Geſang erwärmen laſſen, ſo namentlich in der herrlichen Scene, in welcher Siegfried das Schwert zu ſchmieden beginnt (S. 250). Er ſetzt den Blaſebalg in Bewegung, in den Rhythmus dieſer Bewegung fällt das Orcheſter mit ein, und in demſelben Rhythmus ſingt Siegfried ſein, ſogar wie eine Opernarie vor Wiederholungen einzelner Mo-

Digitized by Google

tive sich gar nicht fürchtendes Schwertlied mit; da war man glücklich, da fühlte man sich auf dem Boden wirklicher Musik, da empfand man, was „Klassicität" ist, nämlich begriffsgemäße Verwendung aller Elemente zu harmonischem Zusammenwirken, nicht aber begriffswidrige Beschneidung und Beschnipfelung Eines Elements (des Melodischen) zu Gunsten einer willkürlich gemachten Theorie. Auch sonst ist Siegfried, wie es sich für diesen gemüthvollen Helden geziemt, etwas melodiöser als Andere gehalten. Einmal singt auch Siegmund ein Liedchen des Wehes über sein vereinsamtes Dasein, gar artig singt das Waldvögelein, und außerdem kommen melodiösere Tongänge vor in Manchem, was Brünnhilde und Fricka singen; Wotan ist es hauptsächlich, der uns peinigt durch die Starrheit, mit der er fast ausnahmslos auf dem Princip der musikalisch ausdruckslosen Melodie steif und fest beharrt, obwol er einerseits in all seinem Singen majestätische Würde ausdrücken sollte, und andererseits gerade er eine große Reihe der erregtesten, affekt- zorn- verzweiflungsvollsten Reden und Wechselreden, die ihm Gelegenheit zu ausdrucksvollem Gesang aller Art gäben, zu singen hat. Auch Tonstücke wie Duette und Terzette kommen vor (Siegfried und Brünnhilde, die drei Rheintöchter); aber warum singen am Beginn der „Götterdämmerung" die Nornen nicht in wirklichem Wechselgesang? Ist es unstatthaft anzunehmen, daß diese Göt-

Digitized by Google

tinnen, welche die großen Weltschicksale seit Jahrtausenden begleiten und sie schaffen helfen, Das nicht empfindungslos, sondern mit vollem Gefühle der Größe Dessen thun, was in ihre Hände gelegt ist, und daß sie daher auch mit Gefühl, nicht aber in trocken harter Tonsprache sich darüber vernehmen lassen? Ist es statthaft anzunehmen, daß sie, die immer unter sich vereint ihr Werk vollbringen, nicht schon längst sich dazu erhoben haben, bei großartigen Momenten in Wechselliedern ihre Herzen zu erschließen? haben sie nicht auch Gesänge, wie die Parcen? ist die Kunst der Töne den Asen unbekannt?

Bei der Hochzeit des Kadmos mit der Harmonia sangen die Musen und Charitinnen über das Thema:

Lieb ist Alles, was schön,
Nicht lieb ist Alles, was nicht schön.

Aber die Charitinnen scheinen, wenn sie gleich wol alle an Wagner's Wiege standen, doch in der Epoche, in welcher er mit allzu stürmisch reformatorischem Drange seine Theorie und aus ihr seine Poesie und Melodie schuf, den Ton- wie den Wortdichter theilweise verlassen zu haben.

Schade ist es nun freilich in hohem Grade, daß ein mit so kolossalem Geistesaufwand und so tiefem Kunstverständniß aufgebautes Werk dasteht wie ein Riesentorso, überallhin scharf und markig, aber vielfach allzu schneidig und kantig behauen und damit des Flusses der

Digitized by Google

organischen Linie (in Sprache und Gesang) entbehrend. Leid ist's einem damit auch wegen seines Urhebers; denn mag die Theorie Wagner's eine Einseitigkeit sein, seine Gesammtanschauung ist es nicht, sie ist vielmehr das gerade Gegentheil davon, und sie konnte ihm daher Quelle werden für eine vom bisherigen Stil der Musik sich weniger schroff abkehrende Behandlung. In seiner Schrift über Beethoven hat Wagner gelegenheitlich seinem großen Mitbürger Sebastian Bach ein Ehrendenkmal gesetzt; aber wo ist eben besser als bei ihm, z. B. in seinen Passionsmusiken, eine Fülle recitativischen und doch nicht unmusikalisch unmelodischen Sprechgesangs zu finden? Keiner hat ferner wahrer und schöner über Mozart gesprochen, als es Wagner thut in seiner Schrift über Oper und Drama. Nicht blos „die unendliche Anmuth und Feinheit in Mozart's Tonbildungen, die dem (durch Meyerbeer u. A.) grotesk gewöhnten heutigen Publikum matt und langweilig vorkommen", sondern vor Allem das dramatisch-musikalische Gestaltungsgenie dieses „absolutesten aller Musiker" bespricht er in einer begeisterten Weise, von der ich nicht umhin kann, Etliches anzuführen: „Mozart war so ganz und vollständig Musiker und nichts als Musiker, daß wir an ihm am allerersichtlichsten und überzeugendsten die einzig wahre und richtige Stellung des Musikers auch zum Dichter begreifen können. Das Wichtigste und Entscheidendste für die Musik leistete er unbestreitbar gerade

Digitized by Google

in der Oper, auf deren Gestaltung mit gleichsam dichterischer Machtvollkommenheit einzuwirken ihm nicht im Entferntesten beikam, sondern in der er gerade nur Das leistete, was er nach rein musikalischem Vermögen leisten konnte, dafür aber eben durch getreuestes ungetrübtestes Aufnehmen der dichterischen Absicht, wo und wie sie vorhanden war, dieses sein rein musikalisches Vermögen zu solcher Fülle ausdehnte, daß wir in keiner seiner absolut musikalischen Kompositionen, namentlich auch nicht in seinen Instrumentalwerken, die musikalische Kunst von ihm so weit und reich entwickelt sehen, wie in seinen Opern. Die große edle und sinnige Einfalt seines rein musikalischen Instinkts, d. h. des unwillkürlichen Innehabens des Wesens seiner Kunst, machte es ihm sogar unmöglich, da als Komponist entzückende und berauschende Wirkungen hervorzubringen, wo die Dichtung matt und unbedeutend war. Wie wenig verstand dieser reichbegabteste aller Musiker das Kunststück unserer modernen Musikmacher, auf eine schale und unwürdige Grundlage goldflimmernde Musikthürme aufzuführen und den Hingerissenen, Begeisterten zu spielen, wo alles Dichtwerk hohl und leer ist . . . ; o wie ist mir Mozart innig lieb und hoch verehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war, zum Titus eine Musik wie die des Don Juan, zu Cosi fan tutte eine wie die des Figaro zu erfinden! er machte immerfort Musik, aber eine schöne Musik konnte er nie schreiben, als wenn er begeistert war . . . . Mo-

Digitized by Google

zart konnte seiner kerngesunden Natur nach gar nicht anders als richtig sprechen. Er sprach mit derselben Deutlichkeit den rhetorischen Zopf wie den wirklich dramatischen Accent aus; unwillkürlich jedoch adelte seine Musik alle nach theatralischer Konvenienz ihm hingeworfenen Charaktere zugleich dadurch, daß sie gleichsam den rohen Stein schliff, ihn nach allen Seiten dem Lichte zuwandte und in der Richtung endlich festhielt, in welcher das Licht die glänzendsten Farbenstrahlen aus ihm zog. So that er das unerschöpfliche Vermögen der Musik dar, jeder Anforderung des Dichters an ihre Ausdrucksfähigkeit in undenklichster Fülle zu entsprechen." Man fragt sich, wenn man diese und ähnliche Aeußerungen Wagner's über Mozart liest, unwillkürlich: wenn Ersterer den Letzteren so bewundert und so versteht, warum entfernt er sich in so unmeßbare Fernen von ihm? Freilich fällt einem noch etwas Anderes aus Wagner's „Oper und Drama" bei. Nämlich: er wirft in seiner in dieser Schrift über die alte Oper geübten Kritik Arien, Duette u. s. f., Ensemblestücke allzumal in Einen Topf der Verdammniß hinein; das ist ein großer Mangel seines Verfahrens. Mag auch in Mozart'schen Arien und Duetten u. s. f. hie und da zu viel „absolute Musik" sein, mögen desgleichen auch bei Mozart der alten Operschablone gemäß manche Arien, wie z. B. die von Kaiser Titus gesungenen, schon an sich und von vornherein

Digitized by Google

undramatisch sein, anders ist es mit den „Ensemble-stücken", insbesondere den Finale's, die sind dramatisch, die enthalten nicht Lied-, sondern ächt aus der dramatischen Situation geflossene Melodie, die enthalten nicht undramatische Wechselgesänge, sondern solche, in welchen, wenn und so lange der Inhalt es verlangt, ganz wie Wagner es fordert zuerst der Eine, dann der Andere singt oder singend spricht, wofür Hauptbeispiel das zweite Finale des Don Juan ist mit seinen Scenen zwischen diesem einer-, Elvira, Leporello, Comthur andrerseits. Und wenn in diesen Scenen allerdings hie und da ein gleichzeitiges Zusammensingen eintritt, so wirkt auch dieses jedesmal dramatisch ganz richtig; so namentlich in der Scene zwischen Don Juan und Elvira der Schluß, wo Ersterer endlich, weil er auf Elvira nicht mehr hören will, während sie weiter singt gleichfalls fortsingt, keine Notiz mehr nehmend von Dem, was sie vorbringt, und wo ebenso endlich auch der vorher stumm zuhörende Leporello mit den Worten einfällt „er hat kein Herz" u. s. f. Das Musikdrama hat ein Mittel, welches das Wortdrama entbehrt, es kann kraft der Harmonie mehrere Stimmen zugleich ertönen lassen; in diesem Zugleich liegt, wie das so eben angeführte Beispiel zeigt, je nach Umständen eine sehr große dramatische Wirkung, um welche das Wortdrama das Musikdrama zu beneiden alle Ursache hat, deren aber Wagner sich seltener bedient, als man es wünschen möchte. Man kann

Digitized by Google

nun eben einmal die Musik nicht aus der Musik vertreiben, auch aus der dramatischen nicht; warum also in so schroffen Gegensatz zum „absolut" musikalischen Element sich stellen? — Da uns Wagner selbst zu Mozart geführt hat, so sei es uns gestattet, aus einem andern, zwar nicht theatralischen, aber an den geeigneten Orten im höchsten Sinne dramatisch gehaltenen Werke Mozart's, aus dem Requiem, ein Beispiel Dessen anzuführen, was wir unter der absoluten Verschmelzung des Musikalischen und Dramatischen, die uns als das vom Tondichter zu Realisirende erscheint, verstehen. Es ist die Melodie im Dies irae, namentlich das quantus tremor est futurus. Die Stimmführung ist hier einerseits eine solche, welche die Handlung und ihre Wirkung auf die Seele so drastisch als möglich malt und ohne irgend welche überflüssig aufhaltende musikalische Zuthaten einfach den Worten und Silben folgt; ja sie ist von der Art, daß sie nicht mit dem Textinhalt, den sie versinnlichen will, zusammengedacht (oder rein als Melodie betrachtet) weder anzieht noch viel bedeutet; aber sie ist deßungeachtet auch musikalisch, d. h. in der Wahl der bald engeren bald weiter schreitenden Intervalle, ganz und gar ungezwungen und natürlich und daher auch so sangbar, wie alles Gesungene es sein soll.

Im letzten Bande seiner gesammelten Werke macht Wagner eine Reihe von Vorschlägen zu veränderten Stimmführungen in Beethoven's neunter Symphonie.

Digitized by Google

Auch an seiner Nibelungendichtung hat er im Lauf der Zeiten Vieles geändert, wie dieß aus den zwei dramatischen Entwürfen „Der Nibelungenmythus“ und „Siegfried's Tod“ im zweiten Bande der Sammlung zu ersehen ist (vgl. ob. S. 67). In Erinnerung hieran ist es wol nicht unziemlich, geradezu den Wunsch auszusprechen, es möge bei Wagner die Idee einer gewissen Glättung seines güldenen Ringes erwachen. Sprachlich wäre eine solche leicht; die Nicker und Necker, die fräulichen Friedel, die Frohwalt und Wehwalt, die Lichtalben und Lichtalberich und Anderes der Art würde durch sein Schwinden dem im Ganzen mit Recht alterthümlich germanisch gehaltenen Stil des Drama's keinen Schaden thun, wol aber es populärer machen. Schwerer ist's natürlich mit dem Gesang; hier wird meist das Wort gelten „was ich schrieb, das habe ich geschrieben“; der Laie kann nicht darüber urtheilen, ob da und dort zu Gunsten einer ansprechendern Tonfolge kleinere und natürlichere Intervalle sich einfinden könnten, ohne die Partitur zu sprengen. Germanischer, deutscher wäre das Ganze, wenn es melodischer wäre. Wenn Wagner im Eingang seiner Schrift über Beethoven „die große Begünstigung des Italieners für den Gesang“ und die „Entbehrung des Deutschen in diesem Punkte“ einander gegenüberstellt, so wird dagegen der Geist der deutschen Kunst sich verwahren. Der Deutsche entbehrt nur die ausschließliche Vorliebe des Italieners für den specifisch

B 230 120

Digitized by Google

melodischen Gesang, ihn selbst aber kann er nicht entbehren, weil sein Gemüth in der Musik durchaus Etwas vernehmen will, das die Empfindung anheimelt, und an der Begabung Solches zu erfinden fehlt es ihm, fehlt es auch Wagner nicht, wie er in den melodiösern Partien seiner Komposition es gezeigt hat. Die recitirende Manier ist nicht deutsch, sondern sie ist *französisch*; der Deutsche will ganze, nicht halbe Musik, er will nicht Werke, welche französischen Operndichtungen darin gleichen, daß sie mehr Dramen als musikalische Schöpfungen sind. Nicht das Melodiöse, sondern das Recitativ sollte man verbannen (das ja auch in der alten Oper oft so stillos trocken und hölzern der warm glühenden Arie vorherzugehen pflegt), oder genauer gesprochen: das (unentbehrliche) Recitativische melodiöser gehalten, das (gleichfalls unentbehrliche) liedmäßig Melodische (Arie u. s. f.) nicht zu sehr in's Lange und Breite gesponnen und stets dramatisch komponirt, in dieser Weise Beides einander angenähert und mit einander wechselnd, das wird wol das Heil der dramatischen Musik sein.

Indeß: noch ein anderes Mittel als eine Umgestaltung der Tonfolge ist vorhanden, den Gesang im Nibelungenringe sangbarer zu machen oder erscheinen zu lassen. Es kommt gar viel an auf die *Sangesweise*, auf den *Vortrag*. Ich erinnere mich z. B. bestimmt, daß vor sieben Jahren Loge in München mit melodischerem Eindrucke sang, als vor einem halben

Digitized by Google

Jahre in Bayreuth. Woher das kam, weiß ich nicht; aber der Beweis, daß man muſikaliſcher ſingen kann, als beim letzten Bühnenfeſtſpiel, liegt vor. Nehmen wir an, der Nibelungenring erobere ſich ſeinen Platz auf allen Bühnen, die nicht zu enge für ihn ſind, ſo werden die Sänger ihn immer leichter und daher auch immer geſchmeidiger und gefühlvoller ſingen, weil ſie ihn öfter ſingen; ſelbſt der ſtarre Wotan wird ſich freier und in Folge hievon lebendiger und friſcher in der ungelenken Rüſtung bewegen, welche er zu tragen hat.

Daß es auf dem einen oder andern Wege oder auf beiden zuſammen zum Volksthümlichwerden des Wagner'ſchen Werkes komme, muß der Wunſch eines Jeden ſein; denn ein künſtleriſches Werk iſt es, wie die Opernbühne es noch nie geſehen, und eine national deutſche Geiſtesſchöpfung ſeinem Inhalte nach, wie ſie nur in unſrem Volke, das ſeinen nationalen Urmythus noch hat, erſtehen konnte. Mag hie und da der Kunſt darin zu viel und das nationale Gepräge der Sprache zu geſucht ſein, man bedenke, was es heißt, die labyrinthiſche Maſſenhaftigkeit der altgermaniſchen Götter- und Heldenſagen ſo, wie es Wagner gethan, zu koncentriren zu einer Geſtaltung, in welcher das bereits unbrauchbar und ungenießbar geworden zu ſein ſcheinende Alte neues Leben gewinnt für die deutſche Gegenwart.

Digitized by Google

Doch: noch Etwas trägt der Nibelungenring an sich, um deß willen der, welcher ihn gehört, sich als der selbstsüchtigste Egoist vorkommen müßte, wenn er nicht wünschte, daß er Gemeingut werde. Es ist die Instrumentalmusik. In Betreff ihrer ist weniger Streit der Meinungen in der Welt, weil glücklicherweise auf diesem Gebiete Wagner mit der Vergangenheit nicht gebrochen hat; ich begnüge mich daher den Eindruck in Kürze wiederzugeben, welchen ich von ihrem mehrmaligen Anhören und durch spätere Beschäftigung mit ihr empfangen habe.

Wagner hat, wie bekannt, ein in ungewöhnlichem Maße kolossales Orchester um seine Götter und Helden versammelt. Aber er hat es nicht gethan zum Behufe des „Effekts", sondern lediglich um die altgermanische Götter- und Heldenwelt der Gegenwart vorzuführen mit der ganzen Macht und Mannigfaltigkeit orchestraler Klangwirkung, welche sich für ihre Ausstattung nach dieser Seite hin gebührt. Daß ihm dieß gelungen, darüber kann kein Zweifel sein. Er hat die kolossalen Massen der Töne so flüssig zu machen gewußt nach allen Seiten des musikalischen Ausdrucks hin, daß man über den von ihm hervorgezauberten Reichthum des Musiklebens nur staunen kann und durch denselben für Das, was die Vokalmelodie zu wenig gibt, mit vollen Zinsen entschädigt wird. Sowol das Ganze als das Einzelne erhält musikalische Belebung in der höchsten Fülle, welche

Digitized by Google

sich denken läßt. Das Ganze dadurch, daß die Orchestermusik unaufhörlich in gleicher Lebendigkeit und niemals Ermüdung aufkommen lassender Mannigfaltigkeit uns und die Handlung umspielt, Dasjenige, was in Sprache und Gesang „trocken kalt und starr" ist, beseelend, erwärmend und erweichend, und uns von einem Momente zum andern mit geflügelt fortsprudelnder Beweglichkeit dahintragend, wie das bald sanfter bald stärker bewegte Meer den auf ihm schwebenden Kahn ruhelos, aber auch mühelos, ohne Hemmniß, ohne Aufenthalt, ohne gewaltsames Drängen und Stoßen überallhin, wohin der Zug der Wogen geht, weiter und weiter führt. Innerhalb dieses unaufhörlich forttreibenden Wellenschlags tauchen nun aber an allen bedeutendern Punkten die durch den Inhalt der jeweiligen Situationen geforderten einzelnen selbstständigern Tongestaltungen mit einer anschaulichen Bestimmtheit und auch sie mit einer Ausgiebigkeit auf, welche die beste Rechtfertigung bildet für die Länge und Breite, zu welcher die ganze Tondichtung sich ausdehnt; überall wird mit vollen Händen ausgetheilt, niemals empfinden wir Dürftigkeit und Leere; eine ideale Fülle charakteristischer Musik lebt vor uns auf; was sich verlangen läßt, wird geboten: Naturbilder, Stimmungsbilder, Handlungsmalerei, Malerei der Empfindungen, der Affekte, der Leidenschaften in ihrem keimenden Sichregen, in ihrem Wachsen, ihrem Erglühen, Lodern, Flammen und end-

Digitized by Google

lichem Sichselbstverzehren. Im Einzelnen ist ungemein fesselnd gleich der Eingang: über 130 Takte lang, stets innerhalb Eines Hauptakkords bleibend, ein zartes und leises, allmälig melodisch und rhythmisch sich belebendes und immer weitere Kreise ziehendes Wogen der Töne, zunächst dazu bestimmt, das ruhig nächtliche Wallen des Stromes und im weitern Verlauf die stärker aufschäumende Bewegung zu malen, welche durch das Kommen der Flußjungfrauen und des Zwergs Alberich in ihm sich zu regen beginnt, zugleich aber so sanft und reizend zumal uns hineinversetzend in die goldene Zeit des unschuldvollen Friedens, der jenseits der Handlung liegt und während ihres Anfangs die Welt noch beglückt, daß die „Kritik" gleich bei Eröffnung des Ganzen durch diese Eintauchung in die zauberisch dahinschmelzende und zauberisch mitfortnehmende Süßigkeit des Tonelements sozusagen entwaffnet ist und mit Vergnügen die Hände sinken läßt. Außerdem mag genannt werden das majestätisch weihevolle „Walhallamotiv", zum ersten Male ertönend, wie Wotan und Fricka am Ufer des Rheins aus dem Schlummer erwachen und die Götterburg im Glanz der Morgensonne sich gegenüber schauen, im Gegensatz hiezu das komisch-prächtig trampelnde Motiv des Ansturms der Riesen, sodann insbesondere die den tiefsten Grund der Menschheit aufregende Begleitung der Todesankündigung, welche Brünnhilde an Siegmund richtet, weiterhin die kraftvoll heroische Intro-

Digitized by Google

duktion zu Jungsiegfried, bald darauf das entzückende „Waldesweben“ in der Einöde, in welcher der junge Held weilt, endlich der männlich schmerzvolle Trauermarsch, der den Gemordeten in das verrätherische Haus seiner falschen Freunde zurückbringt. Die energische Rhythmik, die prägnante Harmonie und das der Wagner'schen Instrumentalmusik überall eigene feurig von innen heraus pulsirende Leben wirken selbstverständlich ganz besonders zu der großartigen Wirkung mit, die überall, von Anfang bis zu Ende aus dem Werke hervorströmt.

Damit unsre Darstellung nicht zu dithyrambisch scheine, mögen auch hier der „Kritik“ ein paar Worte gegönnt sein. Manches melodiöse Orchestermotiv möchte man in die Gesangstimmen hinüberwünschen, so namentlich im langen Zwiegespräch zwischen den Eltern Siegfried's. Eine sehr hübsche Wirkung im „Rheingold“ ist, daß der Tonsetzer einmal auch das Geräusch in den Dienst der Musik zu ziehen weiß, an der Stelle, wo aus Alberich's unterirdischem Nibelungenreiche dichte Schwefeldämpfe aufsteigen unter gewaltigem Gerassel, als ob plötzlich die typhonischen Kräfte der Tiefe sich zum Ausbruch an die Oberwelt drängten; zu diesem Gerassel stimmen nun aber die viel zu hohen und dünnen Töne der Nibelungenamboße nicht, welche gleichzeitig vernehmlich werden, sie bringen etwas Kleinliches herein, das besser ungehört bliebe. Andrerseits nimmt

Digitized by Google

aber die gesangbegleitende Instrumentalmusik hie und da selber etwas Geräuschartiges an dadurch, daß zu viel Klang und Akkord in die untern Tonregionen verlegt ist, vielleicht den Sängern zu Gefallen, deren Stimmen so immer noch über den Instrumenten erhoben bleiben, aber mit dem Erfolge, daß worgelnde, quetschende Klangwirkungen entstehen, die sehr entbehrlich wären. Endlich: der sogenannte „mystische Abgrund", d. h. das Nifelheim zwischen Bühne und Zuschauerraum, in welches das Orchester versenkt ist, hat nicht stets seine Probe bestanden. Musiker, welche mit genauester Partiturkenntniß nach Bayreuth kamen, versicherten, daß manche Instrumente nicht hörbar seien; ich habe Aehnliches erfahren: die oben erwähnte Begleitung der Todesankündigung Brünnhilden's an Siegmund klang in München, wo das Orchester so tief nicht lag, in einer ergreifenden Fülle der Klangfärbung, die ich in Bayreuth, obwol nahe bei Abbé Liszt, also wol auf einem akustisch guten Platze sitzend, nicht vernahm, der Klang hatte hier etwas Hohles; vielleicht entgehen dem Zuhörer die Töne feinerer und zarterer Instrumente, die oft gerade zur Klangtemperirung die nothwendigsten sind. Die Frage in Betreff des mystischen Abgrunds wird noch weitere Studien erfordern; lieber sehen wir die ganze Armee der Instrumentisten in lebendiger Aktion vor uns, als daß jener Abgrund einen Theil der von ihnen hervorgerufenen Klänge unhörbar

Digitized by Google

mit sich in die Tiefe ziehe und so die Idealität dieser herrlichen Musik empfindlich geschädigt werde. Ueberhaupt begreife ich mit wol vielen Andern nicht, warum denn die Meister der Instrumente nicht würdig sein sollen, so gut wie die andern Theilnehmer der Aufführung sichtbar zu sein. Ihr Dasein läßt die zahlreichen Kräfte schauen, die zur Darstellung eines musikalisch dramatischen Werks zusammenwirken, und erregt hiedurch eine großartige Vorstellung von ihm, die zu der festlichen Hebung der Stimmung nur beitragen kann.

„Zwingende Kraft", mit diesen Worten bezeichnet man oft die Eigenschaft eines Kunstwerks, trotz einzelner Widerstreben erregender Härten, Schroffheiten und sonstiger Unanmuthigkeiten auf Geist und Phantasie ergreifend und nachhaltig fesselnd zu wirken. Zu diesen Werken gehört dasjenige, welches wir besprochen haben, durch seinen Stoff, durch seine Idee und deren Durchführung, sowie durch die Instrumentalbegleitung, die das Zwingende vollendet durch das freudig Gewinnende. Aufführen und immer wieder Aufführen, Das ist nun die Hauptsache; möge hiefür der Wille nirgends fehlen, wo die Mittel vorhanden sind!

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY
CIRCULATION DEPARTMENT
58th STREET BRANCH, 121 EAST 58th ST.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google